

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

**E.A.P. DE LITERATURA**

**Las imágenes heroicas en la trilogía narrativa de Luis  
Loayza: El avaro (1955), Una piel de serpiente (1964) y  
Otras tardes (1985)**

**TESIS**

**Para optar el Título Profesional de Licenciada en Literatura**

**AUTOR**

**Helen Dianne Chávez Caro**

**Lima – Perú**

**2015**

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	5
<b>CAPÍTULO I</b>	
La construcción de las imágenes heroicas en la narrativa	8
1.1. El nacimiento del héroe	8
1.2. El héroe en la civilización	11
1.3. La configuración de las imágenes heroicas en la narrativa	14
1.4. Los conceptos de héroe y antihéroe	17
1.5. El héroe y la novela	22
1.5.1. La degradación del héroe	25
1.6. El héroe y el autor	26
<b>CAPÍTULO II</b>	
Crítica, estética y elementos narrativos en la trilogía de Luis Loayza	32
2.1. La mirada crítica en torno a <i>El avaro</i>	32
2.2. La mirada crítica en torno a <i>Una piel de serpiente</i> y <i>Otras tardes</i>	36
2.3. La estética de <i>El avaro</i>	40
2.4. La estética de <i>Una piel de serpiente</i>	43
2.5. La estética de <i>Otras tardes</i>	44
2.6. Elementos narrativos de la trilogía narrativa de Loayza	45
2.6.1. El eje espacio-temporal	45
2.6.2. La soledad y la inacción	48
2.6.3. La incomunicación	50
2.6.4. La modernización y el problema de identidad	52
2.6.5. La desmitificación	55
<b>CAPÍTULO III</b>	
Mundos posibles, metaficción y análisis de la estructura narrativa de <i>El avaro</i> (1955), <i>Una piel de serpiente</i> (1964) y <i>Otras tardes</i> (1985)	61
3.1. Una mimesis basada en lo real	61

3.2. Mundos posibles	63
3.3. Rasgos específicos de los mundos ficcionales de la literatura	65
3.4. La metaficción	67
3.5. Estructura narrativa de <i>El avaro</i> (1955)	70
3.5.1. Los mundos posibles en <i>El avaro</i>	71
3.5.2. Las imágenes heroicas de <i>El avaro</i>	72
3.5.2.1. Palabras del discípulo	72
3.5.2.1.1. Análisis intertextual	74
3.5.2.1.2. Nivel metaficcional	76
3.5.2.2. El avaro	76
3.5.2.2.1. Análisis intertextual	78
3.5.2.2.2. Nivel metaficcional	80
3.5.2.3. El visitante	81
3.5.2.3.1. Análisis intertextual	82
3.5.2.3.2. Nivel metaficcional	84
3.5.2.4. El viento contra mi cabeza...	84
3.5.2.4.1. Análisis intertextual	85
3.5.2.4.2. Nivel metaficcional	87
3.5.2.5. El héroe	87
3.5.2.5.1. Análisis intertextual	89
3.5.2.5.2. Nivel metaficcional	91
3.5.2.6. La bestia	91
3.5.2.6.1. Análisis intertextual	92
3.5.2.6.2. Nivel metaficcional	94
3.5.2.7. El monte	95
3.5.2.7.1. Análisis intertextual	95
3.5.2.7.2. Nivel metaficcional	97
3.5.2.8. La estatua	97
3.5.2.8.1. Análisis intertextual	98
3.5.2.8.2. Nivel metaficcional	100
3.5.2.9. Éxodo	100
3.5.2.9.1. Análisis intertextual	101
3.5.2.9.2. Nivel metaficcional	102
3.6. La estructura narrativa de <i>Una piel de serpiente</i> (1964)	103
3.6.1. Los mundos posibles en <i>Una piel de serpiente</i>	103

3.6.2. Las imágenes heroicas en <i>Una piel de serpiente</i>	104
3.6.2.1. Análisis intertextual	106
3.6.2.2. Nivel metaficcional	108
3.7. Estructura narrativa de <i>Otras tardes</i> (1985)	108
3.7.1. Los mundos posibles en <i>Otras tardes</i>	109
3.7.2. Las imágenes heroicas en <i>Otras tardes</i>	110
3.7.2.1. Otras tardes	110
3.7.2.1.1. Análisis intertextual	112
3.7.2.1.2. Nivel metaficcional	114
3.7.3. Enredadera	114
3.7.3.1. Análisis intertextual	116
3.7.3.2. Nivel metaficcional	117
3.7.4. Padres e hijos	118
3.7.4.1. Análisis intertextual	119
3.7.4.2. Nivel metaficcional	121
3.7.5. La segunda juventud	122
3.7.5.1. Análisis intertextual	123
3.7.5.2. Nivel metaficcional	125
<b>CONCLUSIONES</b>	126
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	128

## INTRODUCCIÓN

Existe un consenso en la crítica literaria acerca de la obra de Luis Loayza en lo que se refiere a su trabajo con el lenguaje. Se trata de una prosa que debido a su carácter polisémico da lugar a diversas interpretaciones. Una consecuencia que surge de esta elaboración es que sus obras son un recurso vigente para las nuevas generaciones, ya que las connotaciones que adquiere son múltiples. A este hecho se suma que Loayza es visto como un autor de culto, ya que siempre ha mostrado una gran indiferencia hacia la publicidad. A pesar de ser contemporáneo de autores como Vargas Llosa y Ribeyro, este escritor ha optado por el silencio, contrariamente de sus compañeros generacionales.

La obra de Loayza se ubica en la llamada Generación del 50 y la aparición de su primera obra fue un acontecimiento inesperado con el que tuvieron que lidiar los investigadores de esta época, puesto que su propuesta temática y composición formal lo alejaban a primera vista de este grupo. Por lo tanto, inicialmente fueron pocos los volúmenes dedicados a su estudio. Sin embargo, en las últimas décadas se ha suscitado un mayor interés hacia su abordaje intelectual, el cual se ve manifestado en los artículos, libros y tesis que versan sobre la obra del escritor. Debemos añadir que sus creaciones no se limitan a un género en particular, sino que exploran tanto el relato corto como la novela y el cuento, además de sus significativos trabajos de traducción.

Las imágenes heroicas de Loayza han sufrido diversas modificaciones desde sus primeros relatos hasta llegar a consolidarse en *Otras tardes*, pero siempre han conservado sus rasgos fundamentales. En el siguiente trabajo, nuestra hipótesis es que pese a las diferencias genéricas de sus creaciones, la figura del héroe en el caso de Loayza debe ser vista como una constante cuya función principal se encuentra en llevar a cabo el proceso de desmitificación.

En el primer capítulo revisaremos los enfoques a partir de los cuales se ha planteado el origen de las imágenes heroicas desde los mitos de la antigüedad hasta los tiempos actuales. Con ello buscamos presentar un panorama de la evolución de la figura del «héroe» en la literatura. Además haremos la diferenciación entre las categorías de héroe y antihéroe.

En el segundo capítulo se incluye una revisión crítica de la obra de Luis Loayza desde los años cincuenta hasta la fecha. Luego se procederá a estudiar los elementos narrativos constantes encontrados en «la trilogía»<sup>1</sup>, la cual está conformada por tres de sus obras principales: *El avaro*, *Una piel de serpiente* y *Otras tardes*. Entre los elementos abordados en nuestro trabajo están la soledad, la inacción y la incomunicación. Estas son características propias de las imágenes heroicas de Luis Loayza.

Empezaremos el tercer capítulo con un marco metodológico de los conceptos que serán empleados en el análisis de los relatos. Partiremos de la definición de mundos posibles de Lubomír Doležal y continuaremos con la revisión de los

---

<sup>1</sup> Emplearemos este término acotado por Mudarra en: «La narrativa de Luis Loayza: apuntes generales para un estudio». De este modo hace referencia a la obra narrativa conjunta del escritor. Aquí señala la necesidad de un aparato crítico capaz de estudiar sus obras como una totalidad.

conceptos de metaficción estudiados por la investigadora colombiana Clemencia Ardila,<sup>2</sup> puesto que son herramientas que se pueden aplicar a las tres obras a pesar de sus diferencias genéricas. Posteriormente, se realizará el análisis respectivo de cada relato, cuyo objetivo consiste en demostrar la actitud desmitificadora del héroe en la narrativa de Luis Loayza. Para el abordaje del trabajo emplearemos, *Relatos*<sup>3</sup> tomo donde se reúne la obra narrativa completa del escritor. Este texto fue editado en el año 2010 por la Universidad Ricardo Palma y revisado por Loayza antes de su publicación.

A modo de conclusión, señalaremos que el abordaje de los elementos narrativos encontrados en las tres obras es fundamental para determinar la configuración de las imágenes heroicas, ya que de esta forma se establece su rol desmitificador y la figura del «héroe» puede ser vista como una constante narrativa en la obra de Luis Loayza.

---

<sup>2</sup> Para realizar el presente trabajo nos basaremos en los conceptos de la investigadora colombiana Clemencia Ardila, quien considera que la metaficción es el rasgo fundamental de la posmodernidad. Esta idea es propuesta en su estudio: «Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica colombiana», en *Estudios de Literatura Colombiana*, n.º25.

<sup>3</sup> La obra completa de Luis Loayza fue editada en el año 2010 por la Universidad Ricardo Palma. El libro consta de dos tomos: *Relatos* y *Ensayos*. En el primero se reúne toda la obra narrativa del escritor.

## **CAPÍTULO I**

### **LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IMÁGENES HEROICAS EN LA NARRATIVA**

En el capítulo que sigue presentaremos diferentes posturas sobre el origen del héroe. De este modo nos proponemos dar explicación a su aparición y a las distintas connotaciones que ha tomado desde los primeros tiempos hasta llegar a la actualidad donde su definición se rige bajo los cánones de la novela moderna y deja de lado la visión tradicional greco-latina.

#### **1.1. El nacimiento del héroe**

Según Otto Rank (1981) el nacimiento del héroe en los mitos de la antigüedad se explica a partir de rasgos comunes que pueden obedecer a una leyenda patrón<sup>4</sup>, ya que la configuración de estas imágenes es siempre la misma con pocas variaciones. De acuerdo con la leyenda patrón que propone Rank, el héroe descende de padres de origen noble y a menudo es el hijo de un rey. Antes de su nacimiento tienen lugar todo tipo de problemas tales como la continencia, la esterilidad prolongada o el coito secreto de los progenitores, debido a prohibiciones externas u otras dificultades. En el periodo del embarazo se produce una profecía a través de un oráculo o sueño que relaciona directamente al nacimiento del héroe con algún peligro para el padre o su representante. Asimismo, se observa como norma

---

<sup>4</sup> Para el abordaje de los mitos sobre el origen del héroe, Otto Rank propone que se maneje una leyenda patrón que agrupe las características principales de las diferentes leyendas que ofrecen una explicación a la aparición de los héroes en la antigüedad clásica. En su libro *El mito del nacimiento del héroe*.



que el niño es abandonado en las aguas de un río dentro de un recipiente y luego salvado por animales o gente humilde. Posteriormente, el héroe logra vengarse de su padre y obtiene el reconocimiento por sus hazañas. De este modo alcanza el lugar que le corresponde y recupera su estatus de nobleza (p. 79).

A partir de lo expuesto anteriormente, observamos que Rank intenta demostrar en su ensayo y desde una perspectiva psicoanalítica que las fantasías infantiles se relacionan con el héroe del mito antes presentado, puesto que durante la infancia también tienen lugar pensamientos y sentimientos de rivalidad relacionada con alguna de las figuras paternas, las cuales son percibidas por el niño como sus oponentes o competidores de afecto. Al igual que el héroe de la leyenda patrón, el infante intenta liberarse de los designios de sus padres e intenta demostrar que es capaz de grandes hazañas.

Según Rank, entre los factores que desencadenan la repulsión del niño hacia sus progenitores se encuentran los sentimientos de rivalidad sexual, ya que muchas veces el niño se siente desplazado del afecto materno por su padre o hermanos menores. Por lo tanto, intenta emanciparse más rápidamente del padre que de la madre. Otro factor importante que causa el distanciamiento del niño de sus padres es el reconocimiento de que otros adultos tengan un rango social más elevado que sus progenitores. La comparación que se genera entre sus padres y otros adultos, incita a que el infante albergue sentimientos de desprecio hacia sus padres aunque no los dé a conocer abiertamente.

Un factor que también promueve el rechazo del niño hacia sus padres es el hecho de reconocer que la paternidad es siempre un dato incierto, mientras que la

maternidad no admite dudas. De este factor se desprende otro que se relaciona al conocimiento del niño de las relaciones sexuales que sostienen sus padres. A partir de ello se da lugar a la tendencia a crear situaciones eróticas. De ese modo se obedece al deseo de colocar a la madre, vista por el niño como el objeto de mayor curiosidad sexual, en una situación de «secreta infidelidad»<sup>5</sup> (Rank, 1981, p. 85).

Los niños que han sido castigados por sus padres para corregir sus malos hábitos sexuales desarrollan el deseo de venganza. Esto viene a ser un factor de repulsión en el cual la venganza se lleva a cabo en las fantasías del niño quien no duda en inventar intrigas que implican a sus rivales entre los cuales se encuentran sus hermanos menores y su padre. En este punto Rank se refiere a la novela familiar en la que el héroe conspirador es legitimado, dado que los hermanos menores son considerados ilegítimos. De haber sentido alguna atracción por una hermana, el conspirador quedaría absuelto.

Un aspecto que cabe señalar es la hostilidad de los padres hacia el héroe que se hace evidente al punto de impedir su nacimiento. Este rechazo se ampara en un instinto de supervivencia, ya que la integridad de los padres en especial, la del padre, se ve amenazada por la aparición del héroe. Asimismo, debemos referirnos a la superación de todos los obstáculos que debe vencer el héroe y al salir airoso de ellos puede ser considerado como tal. Rank define al héroe de la novela como sigue:

El verdadero héroe de la novela es, entonces, el yo que se encuentra a sí mismo en el héroe, retrotrayéndose al tiempo en que el yo era en sí mismo un héroe, merced a su primer acto heroico, esto es, la rebelión contra el padre (Rank, 1981, p. 101).

---

<sup>5</sup> Rank se refiere a situaciones que inculpan a la madre y comprometen al hijo varón quien fabula en su mente fantasías sexuales donde los protagonistas vendrían a ser él y su madre.

De esta forma observamos que el mito del origen del héroe desde la perspectiva del psicoanálisis se desprende de las fantasías del niño. Por lo tanto el héroe debe ser interpretado como un «yo colectivo»<sup>6</sup>, ya que los mitos son creados por adultos mediante la regresión de las «fantasías de la infancia» (p.101).

## 1.2. El héroe en la civilización

Desde la aparición de las primeras civilizaciones, la figura del héroe ha cumplido un rol fundamental en las sociedades, puesto que es la representación máxima de los valores que pueden verse concentrados en un hombre. Según Joseph Campbell, «el héroe es el prototipo y paradigma del comportamiento humano, ya que supera su condición de mortal» (Campbell, 2006, p. 236-237).<sup>7</sup> A diferencia del resto de los hombres, el héroe es capaz de reconocer y representar los llamados de la «superconciencia». A partir de esta aseveración se logra evidenciar una característica fundamental en la construcción del héroe: Se trata de un ser fuera de lo común y cuyos sentidos están más desarrollados respecto de los demás.

Por su parte, Rollo May (1992), se refiere al héroe como un ser que cumple las aspiraciones del grupo social que lo elige como tal. Asimismo, resalta el papel que ocupa la sociedad en su construcción, dado que su creación obedece a las necesidades del imaginario popular, cuyo producto final se concentra en lo que conocemos como «mito». Los atributos de un héroe, otorgados por una colectividad

---

<sup>6</sup> Rank emplea el término «yo colectivo» para referirse a las imágenes heroicas provenientes de la leyenda patrón, puesto que considera que el héroe es el producto del pensamiento de una colectividad.

<sup>7</sup> En su tesis sustentada en el año 2010, Reinhard Huamán se basa en la definición del héroe que hace Campbell para referirse a la función de las imágenes heroicas en la sociedad civilizada en: *De Luis Loayza, El avaro. Mito y Posmodernidad*. Tesis de Licenciatura. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, UNMSM, Lima.

en un momento dado, a menudo dan lugar a los moldes que guiarán a dicha agrupación en lo sucesivo:

El héroe resume en sí mismo nuestras aspiraciones, nuestros ideales, nuestras creencias. (...) ha sido creado por nosotros; nace colectivamente como nuestro mito. Esto es lo que hace tan importante el heroísmo: refleja nuestro sentido de la identidad, a partir de la cual se moldea nuestro propio heroísmo (p.53).

Francisco Bauzá (1998) destaca la connotación divina que se suele dar a la figura del héroe, puesto que los valores que se le atribuyen no se pueden encontrar en un hombre común. Por lo tanto resulta significativo que entre uno de sus progenitores haya un ser divino. Además, la lucha que suele poner en riesgo su vida siempre va caracterizada por la dignidad que lo enviste y la lealdad de los ideales que defiende. Debemos aclarar que Bauzá hace hincapié en los grandes esfuerzos y sufrimientos que debe atravesar el héroe para superar su parte humana y equilibrarla a la divina: «(...) al combatir arriesga su vida y por este hecho, el combate se convierte en la prueba esencial de su existencia» (p.31).

Para Mircea Eliade<sup>8</sup>, la figura del héroe es fundamental en el nacimiento de un orden equilibrado, es decir, un mundo sin caos. Esto se debe a que en los inicios de la civilización lo que primaba era el desorden y el hombre vivía en oscuridad. La investigadora también destaca la importancia del mito en el nacimiento de una civilización y señala una relación entre las imágenes heroicas y los mitos de creación:

El mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del Tiempo, (...). Mas relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos: son dioses o Héroes civilizadores, (...) (1985, p. 84).

---

<sup>8</sup> Esta idea es recogida en *Lo sagrado y lo profano*, 1985. Barcelona: Ediciones Labor.

Según Eliade, el «hombre mitológico»<sup>9</sup> es símbolo de la vida en tinieblas y aunque se suele vincular a esta figura con las ceremonias rituales o paganas, su aparición es necesaria, puesto que gracias a ella se puede neutralizar el caos. De esta forma se produce la fundación de un mundo nuevo, con valores diferentes y la vida civilizada se hace posible. Además, debido a sus características divinas y humanas, el héroe es el nexo que une al hombre con los dioses.

En estudios posteriores, la investigadora definirá al mito como «la historia de lo acontecido *in illo tempore*»<sup>10</sup>, dado que se trata de una verdad que fue proclamada por los dioses cuando aún no existía la civilización, es decir, cuando inició el mundo. Por lo tanto, al ser «dicha» esta verdad debe ser tomada como cierta sin lugar a cuestionamientos.

En nuestro estudio tomaremos en cuenta la definición de «mito» propuesta por Mircea Eliade, ya que a partir de ella se dará lugar al proceso de desmitificación de un mito que es considerado una «verdad absoluta», donde las imágenes heroicas de la trilogía de Luis Loayza son las protagonistas.

---

<sup>9</sup> Este término es empleado por la investigadora para referirse a la desaparición de un orden antiguo relacionado con el caos y el advenimiento de la civilización. En su libro: *Mito y realidad*. 1978. Madrid: Ediciones Guadarrama.

<sup>10</sup> Eliade se refiere al relato que hicieron los dioses en el principio del tiempo. Según esto, un mito consiste en la proclamación de lo que ocurrió en un inicio. Señala también que después de tener lugar el acto comunicativo, es decir, la acción de «narrar», el mito constituye una «verdad absoluta». En *Lo sagrado y lo profano*, 1985. Barcelona: Ediciones Labor, p. 85.

### 1.3. La configuración de las imágenes heroicas en la narrativa

Görgy Lukács (2010)<sup>11</sup> aborda el tema del héroe a partir de una diferenciación que hace entre la epopeya y la novela. Aquí se señala que la novela es el medio más adecuado para la configuración del héroe, puesto que a diferencia del verso épico, la novela es el lugar propicio donde se puede tener la libertad necesaria para mostrar de manera flexible el sufrimiento, el éxito, la lucha entre otras emociones que encuentran mayores limitaciones para ser demostradas bajo la forma rígida del verso épico:

El verso mismo, sin embargo, sólo puede estimular tímidamente que el capullo se abra; sólo puede servir de adorno de libertad a algo que ya ha sido previamente liberado de toda atadura. Si la acción del autor consiste en develar todo significado oculto, si sus héroes deben primero escapar de sus prisiones y luego de una lucha desesperada, de una búsqueda fatigosa, alcanzar el lugar de sus sueños (...) entonces el poder del verso, aunque extienda una alfombra de flores sobre el abismo, no logra construir un camino transitable para atravesarla (p. 51-52).

Otra diferencia en la que Lukács hace hincapié es que «la epopeya le da forma a una totalidad de la existencia ya de por sí completa; la novela, en el proceso de configuración, busca descubrir y construir la totalidad de la vida oculta» (2010, p. 54).

Cuando se refiere a los héroes de la novela, Lukács señala que estos personajes son buscadores, puesto que siempre persiguen un objetivo. Cabe señalar la definición de novela que propone Lukács:

---

<sup>11</sup> Görgy Lukács hace referencia a la novela como el medio más propicio para dar a conocer la configuración del héroe, dado que su morfología así lo permite. Esta idea es presentada en su libro *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. 2010. Argentina: Ediciones Godot.

La novela es la epopeya de una época en que la totalidad extensiva de la vida ya no está directamente determinada, en que la inmanencia del sentido a la vida se ha vuelto un problema, pero que aún busca la totalidad (2010, p.49).

Esta búsqueda implica que ni sus objetivos ni el camino que los conduce a estos pueden estar determinados. Si tomamos en cuenta la psicología de los héroes de la novela notaremos que estos no tienen «necesidades éticas», sino que obedecen a un hecho psicológico que no guarda relación con las normas establecidas (Lukács, 2010, p. 55-56).

Tanto el individuo épico como el héroe de la novela son producto de la extrañeza que surge de la interacción con el mundo externo. Si nos referimos a un mundo homogéneo no existirán grandes diferencias entre unos hombres y otros, por consiguiente todos estarán al mismo nivel. Por el contrario, cuando el mundo de los hechos se distancie del hombre, será posible la autonomía de la vida interior, ya que se habrá creado un abismo entre la «interioridad» y la «aventura» (Lukács, 2010, p. 61).

Según Lukács, el héroe de la epopeya no es nunca un individuo, puesto que como se entiende de manera tradicional, la característica principal de la épica es que el objeto no se relacione con el destino de una persona en particular, sino con el de una comunidad. Esto es posible porque se trata de un sistema completo y de valores que no admite que alguna de sus partes sea dependiente de sí como para descubrirse como una interioridad o dicho de otro modo, personalidad.

El origen real o noble de los héroes de las epopeyas de las tragedias se explica de manera distinta. En la tragedia el motivo que justifica que un héroe sea rey es que se trata de una figura social dominante y simbólica cuyos conflictos

surgen del problema trágico. Asimismo, es la única que puede situarse en un entorno de aislamiento necesario.

Por otro lado, cuando nos explicamos el origen real de los héroes de una epopeya debemos tener presente que aquí subyace un lazo que une un destino individual y el de una totalidad. El héroe épico no se encuentra solo, dado que su destino lo conecta con la comunidad cuyo propio destino gira en torno al del héroe. En cuanto a la comunidad, vemos que esta se reafirma como una totalidad orgánica y concreta. Por tal motivo es que el conjunto de aventuras de una epopeya está siempre articulado y nunca se cierra totalmente, puesto que posee una riqueza interior infinita que le otorga «vida propia» (Lukács, 2010, p. 63).

Lukács señala que Dante es el único gran ejemplo que ha logrado el equilibrio entre la epopeya y la novela. Su obra es catalogada como la representación de la transición histórico-filosófica de la epopeya pura a la novela. Según Lukács, las figuras heroicas de Dante sí son individuos, puesto que «el principio constitutivo de la totalidad de Dante es uno sistemático que produce la ruptura entre la independencia épica de las unidades parciales orgánicas las cuales son transformadas en unidades autónomas y jerárquicamente ordenadas» (p. 63). Cuando hablamos de dicha individualidad, debemos señalar que es más notoria en los personajes secundarios que en el héroe. A pesar de ello, cabe señalar que «el héroe de Dante está dotado de una superioridad social visible y a la vez de un destino heroico que determina el destino de una comunidad que viene a ser la humanidad en general» (p. 64).



#### 1.4. Los conceptos de héroe y antihéroe

Cuando hacemos uso de los términos de héroe y antihéroe resulta notorio que la polisemia que encierran dichos términos puede generar imprecisiones que producen problemas cuando se emplea tales categorías en los estudios literarios.

Para establecer una diferenciación entre dichas categorías seguiremos a González Escribano<sup>12</sup>, quien señala que «la polisemia en torno a dichos términos es sólo uno de los problemas que acarrea la falta de sistematización de ambas categorías» (1964, p. 369).

En su análisis, González Escribano parte de las definiciones establecidas en el DRAE para abordar el problema. Sin embargo, prescinde de la primera para su estudio, ya que corresponde a un uso técnico que se halla limitado a los tratados de mitología:

- 1) « Entre los antiguos griegos, el que creían nacido de un dios o de una diosa y una persona humana, por lo cual lo reputaban más que hombre y menos que dios...».
- 2) «Varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes ».
- 3) « El que lleva a cabo una acción heroica».
- 4) « Personaje principal de todo poema en el que se representa una acción, y del épico especialmente ».
- 5) «Cualquiera de los personajes de carácter elevado en la epopeya».

---

<sup>12</sup> Las categorías de héroe y antihéroe son abordadas por González Escribano quien propone un análisis que permita una diferenciación entre dichos términos y pueda evitarse la polisemia. En *Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en La Teoría de la Literatura*. Asturias, Universidad de Oviedo. Disponible en: <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/article/view/1964>.

Vemos que las definiciones restantes son clasificadas en dos grupos para su abordaje. En el primer grupo se ubican la 2), 3) y 5) caracterizadas por su contenido «ético», ya que en su conceptualización incluyen términos que emiten juicios de valor. La penúltima definición correspondería al segundo grupo. González Escribano hace referencia a dicha acepción como «neutra», ya que no se relaciona con algún tipo de atributo moral, sino que es un hecho cuantificable de la obra que está relacionado con el grado de atención que recibe el personaje por parte de autor. Consideramos que esta es la definición que más coincide con el uso empleado en el ámbito literario, puesto que se enmarca en el contexto de la Literatura del siglo XX (1964, p. 374).

Sobre el empleo de la definición neutra de héroe, el estudio señala que se ha dado lugar a una degradación del concepto de héroe en la literatura contemporánea: «Ha habido una especie de degradación del concepto de héroe en el sentido de que la heroicidad no se basa hoy en las cualidades intrínsecas del personaje sino en la relevancia circunstancial que gratuitamente le otorga el autor» (González, 1964, p. 371).

Para González, si observamos estos términos desde una perspectiva lingüística, notaremos que tienen la forma de una antítesis y en tal caso el antihéroe vendría a ser la negación del héroe o su contrario. Sin embargo, esta perspectiva queda desestimada si partimos de que la negación del término solo se podría efectuar en la acepción ética antes señalada, dado que bajo la acepción neutra el antihéroe vendría a ser un personaje secundario y en el uso crítico, el término no tiene dicha significación. Si se quiere hacer un uso coherente de las categorías siguiendo la forma de la antítesis, debemos revalorar la acepción ética, ya que

según ella el héroe posee valores positivos como la fama y la virtud. Según esto, la categoría del antihéroe, por ser contraria, tendría que implicar algún tipo de negación (1964, p.374).

En este sentido, rechazamos la postura de Villegas<sup>13</sup> para quien el antihéroe es aquel que posee valores negativos. Desde esta perspectiva simplista el héroe sería el «bueno» y antihéroe el «malo» de la novela. Esto no se ajustaría a la realidad, ya que los antihéroes de las obras que son motivo de nuestro trabajo no son vistos como malos y generalmente gozan de la simpatía del autor quien no desea que los valores de su personaje sean considerados negativos o no aconsejables para los lectores.

La perspectiva que nos interesa para la sistematización de la categoría de antihéroe es aquella que no asume los valores del antihéroe como contrarios a los del héroe, sino diferentes. Dichos valores pueden ser igualmente positivos que los que ostenta el héroe, pero son distintos. De ello se desprende que se pueda hablar de un «antiheroísmo heroico». Bajo esta postura, el antihéroe puede mostrar comportamientos heroicos (González, 1964, p. 376).

Según el planteamiento de González Escribano, ahora podemos referirnos con mayor claridad a las categorías de héroe y antihéroe, puesto que ya quedó claro que el antihéroe no es la negación del héroe, sino que asume valores alternativos que al ser diferentes a los de la clase dominante son considerados «carencias» o «negatividades». Vemos que el concepto de antihéroe tiene más relación con el

---

<sup>13</sup> Juan Villegas se refiere a la categoría de «antihéroe» considerándolo como la negación del «héroe». Aquí señala que el antihéroe no solo carece de los valores del héroe, sino que posee valores contrarios o negativos. En *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Editorial Planeta, 1978.

término no-héroe, dado que se trata de un personaje diferente con sus propias características y valores. También debemos notar que el término de «antihéroe» deviene superficial, ya que en el uso crítico podría emplearse el de «héroe», si se admite que los valores son múltiples y se aplican en el entorno social donde se encuentra el héroe (1964, p. 377).

Según González, una situación ideal a partir de la cual se pueden explicar las actitudes del autor y del lector viene a ser aquella en que el autor se identifica con los valores que atribuye a su personaje, el héroe, pero presupone en la mayoría de los lectores unos valores distintos o alternativos. En este caso, el héroe sería un antihéroe. Vemos que el autor podría emplear a su personaje para molestar a sus lectores o dar a conocer su postura crítica. Desde esta perspectiva tiene lugar la aparición del antihéroe, puesto que cuenta con los requisitos necesarios para adquirir dicha denominación y diferenciarse del héroe. Entre las principales características que le otorgan independencia tenemos:

- 1) Fuerte identificación del autor con un código ético.
- 2) Fuerte identificación del autor con un personaje.
- 3) Desarraigo del personaje y del propio autor respecto del sistema de valores socialmente predominante.
- 4) Acto de protesta consciente o provocación del autor ante el estado de cosas al elegir como objeto de atención y simpatía preferentes a un personaje cuyos valores están desacreditados en el entorno social o en las formas de expresión favorecidas por las clases dominantes.

Con respecto a la configuración del héroe debemos anotar que el autor, el personaje y el público lector forman una estructura axiológica homogénea y totalizadora que fuera de sí misma no deja otra alternativa que la carencia y la negatividad. Esto se da porque no se admiten puntos intermedios, sino que los atributos heroicos se ven radicalizados y divididos en dos bandos: los valores propios del héroe y los valores que no corresponden al héroe. Por el contrario, cuando observamos la configuración del antihéroe, vemos que hay un grado de diferenciación axiológica que supone la tolerancia de las clases dominantes. De este modo no es necesario que la mayoría comparta o esté de acuerdo con los valores del antihéroe, ya que estos se alejan de los atributos clásicos, sin embargo, se reconoce y respeta que sean practicados por el antihéroe. En este caso, el conjunto que se forma entre el autor y el personaje queda en desarraigo cuando es puesta ante la ideología dominante (González, 1964, p. 380).

González Escribano acepta la categoría de héroe como aquel personaje que tiene valores aceptados por la sociedad y el antihéroe viene a ser aquel que carece de esos valores, pero tiene otros que son distintos. Para que sea válida su tesis sobre el antihéroe, tiene que seguir la premisa del héroe desde una perspectiva ética en la que este es visto como un ser que tiene atributos positivos.

Hasta el momento hemos visto que la categoría del héroe no dista de tener una correspondencia con la de antihéroe, ya que no hemos de tomar a la primera como positividad y a la segunda como negatividad, sino que en lo sucesivo consideraremos que el antihéroe posee valores distintos pero no inferiores a los que posee el héroe.

Como se dijo líneas arriba, el hecho de emplear la categoría de antihéroe puede resultar hasta cierto punto pretencioso para algunos, ya que el antihéroe es según lo que hemos planteado un tipo de héroe. Por lo tanto, el uso del término de antihéroe no sería necesario.

Para el abordaje de nuestra investigación el término «antihéroe» será de gran utilidad, dado que como veremos en el análisis, resulta más apropiado su uso si tenemos en cuenta las características de las imágenes heroicas elaboradas por Luis Loayza. Dichas figuras poseen valores diferentes a los que corresponden a la categoría de héroe vista desde una perspectiva ética o tradicional, pero ello no quiere decir que tengan valores negativos o no recomendables, sino que simplemente no se acogen a los modelos clásicos. Estos antihéroes también gozan de simpatía por parte de su creador, característica que en algunas obras es más evidente que en otras.

### **1.5. El héroe y la novela**

Como habíamos señalado anteriormente la novela es el lugar más apropiado para los héroes y antihéroes, puesto que la libertad formal de su estructura permite el desenvolvimiento de las imágenes heroicas. El tipo de héroe que encontramos en la novela estudiada por Lukács es el héroe problemático y en torno a dicha base es que se formulará su conceptualización formal de novela.

Según Goldmann,<sup>14</sup> «la novela es la historia de una búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo también degradado(...)» (1975, p. 16). El nivel de degradación del mundo resulta más avanzado y diferente respecto de la búsqueda que se realiza en la novela. Existe en este sentido una coincidencia con una afirmación de Lukács quien sostiene que «la objetividad de la novela es el conocimiento del adulto de que el sentido nunca puede penetrar la realidad (...)» (2010, p.84). Notamos que en ambos casos se da cuenta de las limitaciones de la especie literaria para asemejar la realidad.

Debemos entender por «valores auténticos»<sup>15</sup> a aquellos que constituyen de manera implícita la base de la estructuración del conjunto de su universo y que no necesariamente sean aprobados por la crítica o los lectores. Dichos valores son propios de cada novela y, al mismo tiempo, son tantos como novelas existen.

Habíamos dicho que la novela es un género distinto de la epopeya, puesto que en ella se produce una ruptura irresoluble entre el héroe y su mundo. Esta separación se da, a pesar de que tanto el héroe como el mundo se encuentran degradados. Existe una comunidad entre el héroe y el mundo, la cual surge del hecho de que ambos se encuentran degradados respecto de los valores auténticos. Sin embargo, la diferencia entre una y otra degradación se encuentra en lo que las desencadena. Como señala Goldmann, cuando hablamos de la degradación del héroe, se debe tener presente que este realiza una «búsqueda inauténtica» de «valores auténticos» en un mundo de convenciones sociales.

---

<sup>14</sup> La definición de novela que presenta Lucien Goldmann en su libro *Para una sociología de la novela* se aproxima a la de Lukács para quien la novela es «la epopeya del mundo abandonado por Dios». En ambos casos se sostiene el concepto de la degradación del mundo como el ambiente más idóneo donde encaja el héroe de la novela moderna.

<sup>15</sup> Se entiende por valores auténticos a los que tienen correspondencia con el mundo ficticio donde se cumplen y serán buscados. La autenticidad de dichos valores no radica en su verosimilitud o parecido con el mundo real, sino en que son propios de la realidad creada por el autor.

Lukács se basa en la relación entre el héroe y el mundo para establecer una tipología de la novela occidental del siglo XIX. En el primer grupo se encuentra la novela del «idealismo abstracto». Aquí el héroe participa activamente, puesto que es motivado por su conciencia estrecha sobre la complejidad del mundo. Goldmann señala que dos ejemplos de este tipo de novela son *Don Quijote* y *Rojo y Negro* (1975, p. 17).

En el segundo grupo tenemos a la novela psicológica donde predomina la vida interior del protagonista y se caracteriza porque el héroe aquí es un ser pasivo, dado que su conciencia respecto del mundo es tan amplia que no le permite sentir algún tipo de satisfacción (Goldmann, 1975, p.17). En este grupo se ubicaría *Una piel de serpiente*, la novela que es motivo de nuestro estudio. Este punto lo explicaremos más adelante.

En el tercer grupo se ubica la novela educativa la cual renuncia a la búsqueda problemática. En este caso no se acepta el mundo ni se niega los valores, sino que todo se rige por la autolimitación que solo admite el calificativo de «madurez viril». En este caso Goldmann cita como ejemplo a *Wilhelm Meister* de Goethe (1975, p. 18).

Existe un cuarto tipo de novela que Lukács añadirá y se refiere a las novelas que sufren una transformación de género y tienden hacia otras modalidades como la epopeya. Los ejemplos de este tipo vienen a ser las novelas de Tolstoi.



### 1.5.1. La degradación del héroe

Según Goldmann, el término «degradación» puede aplicarse tanto a la búsqueda que realiza el héroe como a su propia condición, dado que lo que motiva a dicha búsqueda sería un incremento del deseo metafísico o degradado.

Para Girard<sup>16</sup>, cuando el novelista decide escribir su obra abandona el mundo de degradación, puesto que la acción de escribir expresa el deseo de encontrar la autenticidad y la trascendencia vertical (Goldmann, 1975, p.18). De esta forma se explicaría la conversión del héroe a dicha trascendencia en las grandes novelas, puesto que es el resultado de sus vivencias del pasado. Estas yacen en la conciencia del escritor. Sin embargo, resulta poco probable para Goldmann que una estructura tan compleja como la novela haya podido surgir desde una inventiva individual y sin tener fundamento en la vida social del grupo.

Según Lukács, el novelista revela su carácter irónico no solo cuando muestra al héroe cuyo carácter califica de «demoniaco», sino en lo que se refiere a la naturaleza degradada de su propia conciencia, ya que a través de la novela será capaz de expresar una realidad esencial. Así también, la conversión final de los héroes en las grandes novelas no obedece al hecho de que deseen tener acceso a la autenticidad o la trascendencia vertical, sino que aquí tiene lugar la toma de conciencia de la vanidad, del carácter degradado y de toda búsqueda que sea posible (Goldmann, 1975, p.21).

---

<sup>16</sup> Goldmann encuentra similitudes entre las propuestas de Lukács y las de René Girard, ya que al igual que el segundo Girard también define la novela como «la historia de una búsqueda degradada de valores auténticos por un héroe problemático en un mundo degradado».

La degradación en lo que concierne al héroe se manifiesta en la mediatización o reducción de los valores auténticos a un nivel implícito y su desaparición como realidades que tienen manifestación. Según Goldmann, la forma novelesca es la transposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado (1975, p. 24).

Con respecto al problema fundamental de la novela, coincidimos con la postura de Goldmann, la cual es la que sigue:

«(...) hacer de aquello que en la conciencia del novelista es algo abstracto y ético, el elemento esencial de una obra en la que esta realidad no podría existir más que a modo de una ausencia no tematizada (mediatizada diría Girard), o, lo que es igual, de una presencia degradada». (1975, p.22)

### **1.6. El héroe y el autor**

Según Bajtín (1999), no se debe confundir las categorías de héroe y de autor, ya que ambas obedecen a principios diferentes. Para hacer la diferenciación debemos entender los factores que intervienen en el proceso de la creación verbal. Para empezar partimos de lo expuesto anteriormente por Lukács, quien dice que la novela, debido a su estructura, es el ambiente propicio para la configuración de las imágenes heroicas.

Luego de haber aclarado este punto, podemos continuar con nuestra tarea. Según Bajtín, para que la prosa pueda concluirse y lograr una forma determinada es necesario el proceso estetizado del individuo creador, es decir, el autor, ya que dentro de su orden puro no encuentra ningún factor que la ordene arquitectónicamente además de este. Debemos hacer la distinción entre

acontecimiento ético y estético. El primero posee un sentido que se halla siempre abierto y ordenado, por lo tanto con el solo cabe trasladar su centro valórico a la realidad del hombre que participa en él. El centro valórico viene a ser el héroe. Además los factores que forman parte de la totalidad de la obra ya fueren expresados o no, se vuelven valores y se ordenan en la medida que se relacionen con los héroes o en general con el ser humano.

Bajtín emplea la obra lírica de Pushkin y los elementos propios de esta como el ritmo y la entonación para explicar las reacciones del héroe. El primero lo relaciona con el tiempo en que transcurren los hechos: el pasado y el futuro. Entre los acontecimientos del pasado y del futuro se establece un vínculo inevitable. Un ejemplo de estos acontecimientos sería la separación en el pasado y el encuentro prometido en el futuro.

La entonación por otro lado, se manifiesta a través de la «reacción entonacional»<sup>17</sup> del héroe hacia el objeto dentro del todo y que responde a las particularidades de cada objeto. En este sentido es más variada. El ritmo también puede transmitir emociones del todo, pero no se detiene ante el objeto y sus características, sino que representa una reacción formal pura del autor del acontecimiento en su totalidad. Asimismo, debemos tener presente que la entonación puede expresar tanto la reacción del héroe como la del autor y algo similar ocurre con el ritmo.

---

<sup>17</sup> La reacción entonacional, según Bajtín, se construye a través de una transmisión de la postura emocional del personaje, pero no de la posición del autor, puesto que su actitud « no llega a ser objeto de análisis y de vivencia reflexiva; el autor crea, pero ve su creación tan sólo en el objeto que está formando, es decir, únicamente ve la generación del producto y no su proceso interno, psicológicamente determinado». En *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI editores. p.15

De acuerdo con la propuesta de Bajtín, la posición valórica del héroe es expresada a través de sus palabras y el autor puede transmitir las expresando en el tono de la transmisión su propia postura respecto del héroe. En este sentido se pueden imponer en ocasiones el valor del objeto y del acontecimiento mismo; sin embargo, también puede predominar el contexto valórico del autor. Por consiguiente, las palabras de la descripción del mundo de los héroes expresan la reacción del autor ante el mundo y los héroes. Cada concepto o imagen de la obra se expresa en dos planos y es dotado de sentido en dos contextos valóricos: el contexto del héroe y el contexto del autor. En este punto podemos afirmar que las reacciones valóricas de cada sujeto se hallan en mundos culturales distintos, dado que la reacción y «la valoración del héroe tiene un carácter de tipo cognoscitivo- ético y realista frente a la vida, por el contrario el autor reacciona ante ella estéticamente» (1999, p. 11).

Por otro lado, Bajtín se refiere a la lírica como una especie donde el autor es más formalista que la novela y su voz parece disolverse en la obra, por lo tanto parece inexistente o que se funde con la del héroe. En caso contrario, da la impresión que no existe el héroe, sino sólo el autor. Sin embargo, aquí también existe una oposición entre el héroe y el autor, así también en cada palabra suena una reacción ante otra, pero como esta relación no ha sido bien estudiada Bajtín prefiere no ahondar en ella.

Con respecto a la lírica pura, la propuesta de Bajtín es que el autor manifiesta una actitud predominantemente estética hacia el héroe, puesto que su orientación cognoscitiva-ética no tiene un carácter claro respecto del objeto. Por lo tanto, el autor no valorará dicha actitud y tampoco la generalizará, sino que hará referencia

simplemente a lo bello. De esta manera se confirma la actitud estética que atribuye a su héroe.

Otro aspecto que debemos resaltar es que en el diálogo dramático la posición de tipo emocional-volitiva del héroe no se expresa únicamente por la entonación de las palabras, sino por la elección de las mismas, ya que aquí se incluyen sus significados objetuales e imágenes. A diferencia de González Escribano, el héroe es visto por Bajtín desde una perspectiva tradicional, puesto que se basa en una perspectiva ética para definirlo:

El todo del héroe –la expresión total– del héroe tiene un carácter puramente ético (en la medida en que, en general, se puede hablar de un todo no-estético) de orden no discursivo, sino emocional-volitivo: vergüenza, futilidad, santidad, autoridad, rectitud de la persona, amor, etc. (1999, p.18).

Según Bajtín, la creación estética supera la infinitud y la condición de lo cognoscitivo y lo ético. Así también se supera la realidad concreta del hombre. Por lo tanto, un hombre es el centro valórico de la arquitectónica del objeto estético, puesto que en torno a él se realiza la unicidad de cada objeto, su variedad concreta total. De este modo todos los objetos y elementos se unen en el todo temporal, espacial y de sentido del acontecimiento concluido de la vida.

Bajtín sostiene que el hombre es una condición de la visión estética, ya que si este resulta un objeto determinado de ella, se convierte en el héroe de la obra. El hombre siempre aspira a ser dicho objeto. Del mismo modo, cada valor concreto del todo artístico obtiene sentido en dos contextos valóricos: el contexto del héroe y el del autor, pero debemos tener presente que «el contexto del autor tiende a abarcar el contexto del héroe» (1999, p. 21). El autor sabe más que sus personajes, ya que

los está dirigiendo a ellos de acuerdo con su orientación ética y cognoscitiva en el mundo fundamentalmente concluido del ser que es un valor aparte en la futura orientación del acontecimiento. Esto se debe a que su existencia es heterogénea.

La conciencia del personaje está encerrada en la conciencia abarcadora que posee el autor con respecto a su personaje y su mundo. Debemos tener presente que el autor no solo ve en la dirección que ve su héroe, sino que puede ver en diferentes direcciones que son inasequibles para el personaje. Esta es la postura que el autor debe tomar con respecto a su personaje. Bajtín señala que la lucha a menudo debe ser mortal, sobre todo cuando se trata de un personaje autobiográfico. En estos casos puede resultar difícil ubicar su propio punto de vista fuera del punto de vista del otro. Por ello es necesario separar al autor del personaje de manera contundente, es decir, «hay que verse a sí mismo dentro de los valores del otro» (1999, p. 23). Para mostrar la relación que subyace entre el héroe y el autor, Bajtín menciona tres casos puntuales en los que se muestran las actitudes de dichos individuos. A continuación nos referiremos a ellos:

En el primer caso, el personaje se apropia del autor. Aquí vemos que su orientación emocional y volitiva, además de su postura ética y cognoscitiva tiene tanto prestigio para el autor que este no puede dejar pasar desapercibido este hecho y decide usar la visión de su personaje para manifestarse.

En el segundo caso, vemos que el autor es quien se posesiona de su personaje, puesto que en diferentes momentos la actitud del autor frente al personaje llega a ser en parte la actitud del personaje hacia sí mismo. De este modo el personaje comienza a definirse y se puede notar que el reflejo del autor está en el alma o en el discurso del héroe.

En el tercer caso, el personaje es su propio autor, dado que comprende su propia vida estéticamente. Este personaje a diferencia de los héroes del romanticismo es autosuficiente y está concluido de una manera total.

Según estos parámetros, la totalidad de la obra ya no se percibe desde el interior del héroe sino desde el punto de vista del autor que es un ser contemplador-activo. El espectador, quien ocupaba una posición estable fuera del héroe, al introducirse en el acontecimiento representado irrumpió en la vida como un nuevo participante y quiso ayudarla dentro de su interior. Lo cual significa que desde un plano ético-cognoscitivo atravesó el escenario y se puso a lado del héroe. De esta forma sale de su propio plano para ocupar uno solo con el héroe. Esto da lugar a un acontecimiento ético abierto que destruye al acontecimiento estético, ya que deja de ser espectador-autor. La forma estética debe fundamentarse desde el interior del otro, es decir, el autor. De este modo se reafirma que la forma no es una expresión pura del héroe y de su vida, sino que es algo que al expresarlo, pone de manifiesto también la actitud creativa del autor y ese actuar es precisamente el momento estético de la forma.

Podemos observar por lo expuesto anteriormente que la diferenciación de las categorías de héroe y autor aplicadas en la obra lírica no resulta una tarea sencilla y tiene limitaciones que son más llevaderas cuando se aplican en la obra.

## **CAPÍTULO II**

### **CRÍTICA, ESTÉTICA Y ELEMENTOS NARRATIVOS EN LA TRILOGÍA DE LUIS LOAYZA**

A continuación haremos una revisión crítica de la obra de Luis Loayza tomando como punto de referencia el año de 1955, en que fue publicada la primera edición de su libro titulado *El avaro*. Asimismo, se abordará la crítica concerniente a *Una piel de serpiente* y *Otras tardes* hasta nuestros días. Finalmente desarrollaremos los elementos narrativos constantes encontrados a lo largo de la trilogía de Loayza.

#### **2.1. La mirada crítica en torno a *El avaro***

La primera edición de este libro de nueve microrrelatos únicamente consistió en 150 ejemplares y la mayor parte de estos fueron repartidos por el escritor a sus amigos más cercanos y sin fines publicitarios. La publicación de este libro en 1955 dio lugar a diferentes puntos de vista y fue gracias a él que el nombre de Luis Loayza empezó a tener resonancia en los círculos literarios. De esta forma el narrador inicia su camino en el ámbito de las letras. La controversia sobre el género al que pertenece el libro persiste hasta la fecha, puesto que los críticos aún no llegan a un consenso sobre cuál es la especie literaria en la que encaja esta obra. Sin embargo, la opinión de la crítica sobre el trabajo que realiza con el lenguaje es unánime.



Uno de los primeros críticos que destaca el trabajo que realiza Loayza con el lenguaje es Julio Julián (1956) quien señala el carácter polisémico de los relatos y la ausencia de diálogos, lo cual evidencia que se trata de una materia narrativa breve: « (...) sus relatos son interpretativos y comunicativos, careciendo, como es de suponer, del auxilio del diálogo». También hace referencia a la falta de un plano espacio-temporal definido y a la influencia de Borges en la prosa del narrador, puesto que a su parecer, Loayza, al igual que el escritor argentino, se vale de un lenguaje breve, claro y elegante que adquiere un tono confidencial y sugerente (p.4).

Compartimos las observaciones de Julián expuestas anteriormente, pero discrepamos cuando el crítico ubica a *El avaro* dentro de la tradición clásica, dado que consideramos que cuando Loayza emplea características y motivos clásicos en sus personajes, no tiene por objetivo recuperar dicha tradición, sino traerla al presente para llevar a cabo el proceso de desmitificación.

Abelardo Oquendo(1956) destaca la representación de los relatos en un mundo inubicable, cuyos habitantes son seres solitarios que prefieren evadir que enfrentar la realidad. Otra observación que hace es la que se refiere al uso lenguaje en la obra, el cual a su parecer es conciso, adjetivado y rítmico. Además señala el valor de la puntuación como un recurso que adquiere funciones hasta entonces no descubiertas (p.9). Años más tarde, al ser reeditado *El avaro* en 1974, bajo el nombre de *El avaro y otros textos*, Oquendo se refiere nuevamente al tema de la soledad, pero añade el tópico de la incomunicación que se percibe en la mayoría de los relatos:«(...) soledad y palabras, comunicación de la soledad, soledad de la comunicación. Y la modesta utopía de revolver la historia rehaciéndola, de soñar hacia atrás: rechazo del presente, abdicación del futuro (...)» (p. 9-10).

Luis Jaime Cisneros (1957), en su reseña se pronuncia sobre el trabajo estilístico que realiza Loayza. Observa que «La bestia» es uno de los relatos donde destacan varios elementos narrativos como el lenguaje conciso, la intemporalidad, y el tono íntimo de la narración: «Si hay una nota digna de destacarse es la exactitud del léxico. El sentido etimológico preside constantemente el trabajo estilístico, que gana las palabras a nuevas necesidades de expresión» (p.215-216). Los elementos que propone Cisneros empezaron a ser evidenciados por la crítica en los años cincuenta, pero serán una herramienta todavía vigente en la narrativa del escritor como intentaremos demostrar más adelante.

Raquel Chang Rodríguez hace un análisis global de los cuentos de *El avaro*, y muy cerca del final expresa que los relatos se asocian con las antiguas preocupaciones del ser humano y las enseñanzas del maestro (Citado por Huamán, 2010, p. 14). Esta última afirmación da cuenta del carácter polisémico de los textos, ya que las reflexiones que tienen lugar en los relatos reflejan cuestionamientos que se sostienen en problemas universales.

Alonso Cueto (2009) destaca la insatisfacción y el rechazo de los protagonistas hacia la experiencia vivida. Esto provocaría la soledad y el vacío del sujeto. Además, hace referencia al tono de parábola que advierte en el texto, ya que no hay lugares fijos o épocas determinadas. Esta observación se relaciona directamente con los protagonistas: «En su declaración reside una cierta quietud, una extraña y clara melancolía. El testimonio ocurre en un contexto de soledad, de reflexión. El tono es el de la parábola» (p. 50). Cueto, al igual que los demás críticos, destaca el trabajo que realiza Loayza con el lenguaje. Al respecto señala que el ambiente indefinido donde se desarrollan los hechos mantiene una relación con la

naturaleza lírica de la prosa: «Sumidos en un universo circunstancialmente indeterminado, este contexto sugiere un vacío, una desnudez vivenciada sutilmente como carencia. Así, la delicadeza es solitaria, nostálgica, finamente lírica» (p. 50).

Edgar Álvarez Chacón (2009) señala el carácter irresuelto del futuro siempre presente en el conjunto de relatos. Además destaca la trascendencia temporal de la prosa de Loayza, ya que se plantean temas que no se remiten a un plano histórico particular, sino a problemas universales:

Todos los relatos marcan este carácter irresuelto del futuro, algunos con pesimismo y otros con un optimismo desbordante, en un universo configurado por múltiples y desconocidas determinaciones (...). La crisis que reproducen estos relatos trasciende la circunstancia histórica de su composición, su inquietante sentido aún nos toca, aún nos conmueve (...) (p. 57)

Jorge Valenzuela (2009), define a Loayza como un escritor atípico y marginal, dado que se aleja de la tradición dominante en el Perú. Asimismo destaca su lenguaje que muestra una elección de palabras precisas y el orden en que son puestas en las oraciones. Para el crítico, el lenguaje que emplea Loayza en *El avaro* es «impecable, despojado de ornamentos y violentamente objetivo» (p. 67).

Valenzuela también hace hincapié en el contexto modernizador en que se presenta un texto como *El avaro* donde la mayoría de narradores se enfocaban en la urbe mientras que Loayza era un caso aislado, ya que lo importante para él no era dar una visión externa de la urbe modernizante, sino que iba más lejos, es decir, a la metáfora de la modernización.

Alejandro Sustí (2007) dará a conocer, en su análisis narratológico, una relación dialógica de las historias con los mitos griegos. Sustí advierte que el relato

titulado «El héroe» guarda grandes similitudes con el mito de Teseo y el minotauro, sin embargo, el actual se distingue por su carácter desmitificador. Dicha característica será más desarrollada por Camilo Fernández Cozman (2009) quien en su análisis retórico de este relato señala que la cosmovisión del discurso da cuenta de un sentido desmitificador que es propio de los escritores afectados por la modernidad.

En este sentido, el héroe de antaño era un modelo a seguir y su heroísmo radicaba en valores como la valentía y amor al prójimo, sin embargo, el héroe que plantea Loayza es todo lo opuesto a esta imagen, ya que el título de «héroe» le ha sido otorgado por mero azar y no se trata de un hombre con atributos divinos o sobrenaturales, sino que es tan común como el resto de los mortales.

En este relato se advierte una actitud crítica del sujeto y la necesidad del autodesarrollo como fundamento de la modernidad. Dicha característica da cuenta de la búsqueda de nuevos valores por parte del sujeto moderno. También se revela la importancia de la opinión pública que a través de una «creencia colectiva» se convierte en la verdadera dueña de las investiduras de los hombres (Fernández, 2009, p.65)

## **2.2. La mirada crítica en torno a *Una piel de serpiente* y *Otras tardes***

Para José Miguel Oviedo (2009), el héroe de *Una piel de serpiente* es un ser que impregna la trama de su fatiga existencial, de modo que esta se convierte en el trasfondo de la obra haciendo que todo se torne borroso (p. 159).

Una aproximación similar es la que ofrece Sebastián Salazar Bondy quien señala una relación entre la incertidumbre respecto de los ambientes (que no se refiere a ningún lugar en particular) y los nombres de los personajes. De estos no se suele hacer referencia al apellido y algunos de ellos ni siquiera son llamados por nombres propios, sino por apelativos. Se trataría entonces de seres apáticos y sin alma que solo pueden existir en ambientes borrosos (Huamán, 2010, p.28).

Una idea parecida es la que postula Christiane Félip Vidal, quien en su tesis titulada «Mémoire de maîtrise», presenta un análisis narratológico de la novela donde también hace referencia a la relación entre el carácter desinteresado del protagonista y el ambiente pesimista que impregna la trama (Huamán, 2010, p. 29)

Américo Mudarra (2009) en su artículo correspondiente al conjunto *Para leer a Luis Loayza*<sup>18</sup> hace hincapié en la incapacidad de los personajes para la acción, característica que se presenta en las tres obras narrativas que son motivo de nuestro estudio. A esto se debe añadir el pesimismo y la visión irónica ante situaciones adversas. En este sentido Mudarra concluye que se debe leer *El avaro*, *Una piel de serpiente* y *Otras tardes* como una trilogía. Asimismo, en «Enredadera» de *Otras tardes* aparece uno de los personajes más interesantes de Luis Loayza: Adela. Podemos advertir que este es uno de los que marcan una continuidad narrativa en la obra del autor, ya que no solo tiene la rebeldía y fortaleza de Juan, sino que además se trata de una mujer. Mudarra advierte que la voz narradora que define a Adela se postula como la confirmación de una constante en la narrativa de Loayza.

---

<sup>18</sup> En este artículo Américo Mudarra da a conocer la falta de un aparato crítico para sistematizar la obra de Loayza y propone que las tres obras de tipo narrativo sean leídas como una trilogía. En *Para leer a Luis Loayza*.2009.

Para Mudarra, el fracaso del héroe de *Una piel de serpiente* obedece al cambio de género que se hace visible por el cambio de personaje masculino a femenino. Asimismo, afirma que existen al menos dos elementos constantes: los mundos en transición, es decir, el deseo de querer cambiar un viejo orden por otro, pero que no llega a concretarse por algo directo y sólido. El héroe es el segundo elemento constante, puesto que todos ellos fracasan tanto en su comprensión del mundo como en la acción que ejercen en él. No son capaces de actuar ni tampoco de generar un cambio en el mundo que los rodea.

Carlos Schwalb Tola (2009), en su artículo titulado «Las almas habitadas en Luis Loayza» hace referencia a la no correspondencia entre el carácter rebelde e inconforme del héroe de *Otras tardes*. Vemos que aunque luche por conservar su individualidad fracasará en su intento, ya que no sabe lo que quiere para sí mismo o quién es. Este libro sería la continuación de *Una piel de serpiente* en el sentido de que los jóvenes de la novela terminan siendo empujados al mundo del que están disconformes convirtiéndose así en los adultos fracasados que apreciamos en el libro de cuentos (2009, p.108)

Reinhard Huamán (2009) en un artículo correspondiente al conjunto *Para leer a Luis Loayza* hace una aproximación a *Otras tardes* en la que se refiere a la estructura narrativa de este texto que incluye cinco relatos. Aquí señala que «Fragmentos» no sigue la fórmula clásica narrativa, ya que presenta una estructura autónoma que no sigue los parámetros convencionales:

«(...) presenta una estructura de tiempo no lineal ni secuencial, autónoma en sí misma. Es, más bien, una mezcla de párrafos de los cuatro anteriores, como si fuese una especie de registro escritural previo a la finalización de los

relatos. Son, quizá, segmentos o versiones anteriores que fueron incluidos por el valor de su prosa (...)» (p. 124).

Otra observación que hace Huamán respecto a este libro es que se trata de una crítica a la modernidad donde el centro narrativo es la ciudad de Lima que ha sido desplazada hacia la periferia que es el distrito de Miraflores. Este desplazamiento desencadena el rechazo de los viejos limeños quienes se ven despojados de su símbolo: el centro de Lima. El nuevo espacio se convierte en un núcleo caótico, ya que los cambios que se han dado en la ciudad de antaño generan una situación irreconciliable con el pasado. En el artículo, también se señala que hay un cambio formal que va de un mundo tradicional a un mundo moderno. Se trata de personajes particularizados que siempre afectan la estabilidad de los héroes. Por ejemplo, en «Éxodo» hallamos una voz narrativa que no se distingue del resto del pueblo, pero su individualidad deviene del solo hecho de narrar.

César Ferreira (2010) señala que en *Una piel de serpiente y Otras tardes*, Loayza comparte la temática de sus «compañeros generacionales»<sup>19</sup>, ya que en estas obras aborda temas como la dictadura de Odría y la transformación de la ciudad de Lima, respectivamente. Sin embargo, considera que la característica que distingue al escritor de su grupo es la agudeza de su palabra:

Orfebre de la palabra, Loayza es dueño de un universo narrativo propio, logrado con paciencia y solidez, en el que destaca siempre el cultivo de una prosa siempre cuidada y un estilo para narrar fino y pulcro (p.135).

Ferreira también destaca la existencia de dos planos representativos en la obra. El primero, se refiere al mundo interior de los protagonistas que está provisto

---

<sup>19</sup> Ferreira hace referencia a la Generación del 50. Entre los autores más representativos del grupo se encuentran a Zavaleta, Ribeyro y Vargas Llosa, cuya propuesta se relaciona directamente con el realismo urbano. En su artículo «Lima y sus descontentos: lectura de *Otras tardes* de Luis Loayza». *Para leer a Luis Loayza*. 2009.

de una gran complejidad psicológica. Aquí se suelen contraponer los deseos personales de los personajes y los códigos de la sociedad burguesa. El segundo plano se ubica en el mundo exterior que está representado por el espacio de la ciudad de Lima, la cual todavía conserva el brillo de antaño y a su vez da cuenta de nuevos espacios urbanos que prometen una nueva modernidad (p. 135).

Por otro lado, Julio Ortega destaca la destreza y sugerencia del lenguaje impersonal. Este da cuenta de una opción personal de los personajes. Para Ortega, la soledad de los protagonistas se relaciona con el Zen, puesto que las historias pueden ser vistas como la recreación de un modo de pensamiento filosófico oriental. Bajo esta perspectiva, la soledad de los personajes es consecuencia de su desencanto por el mundo que deviene de su fracaso ante las situaciones que se presentan en él (Huamán, 2010, p. 17).

### **2.3. La estética de *El avaro***

En este libro destacan puntos fundamentales tales como la brevedad, el trabajo del lenguaje y los arquetipos universales. Podemos verlo como la pieza clave y el inicio de lo que tomará nuevas formas expresivas en *Una piel de serpiente* y *Otras tardes*.

La estética<sup>20</sup> que aplica Loayza en este libro está muy emparentada con la filosofía oriental que postula la brevedad y el silencio como herramientas fundamentales para llegar a la iluminación.

---

<sup>20</sup> Entendemos el término *estética* como el conjunto de principios, normas y visión del mundo que configuran la obra del artista. La estética, sería entonces, un concepto filosófico que rebasa el campo literario, es compatible con el concepto de *poética*, aunque este se aproxima más al que



Según Oscar Gallegos (2014)<sup>21</sup> la estética de la brevedad es una visión del arte que hace del lector el verdadero protagonista del sentido de la obra. En la narrativa mínima el papel que desempeña el lector o receptor es fundamental, ya que gracias a este se completará el acto comunicativo. Para Gallegos, la precisión del lenguaje que emplea Loayza hace posible el fluir de la brevedad no solo en el plano cuantitativo sino cualitativo, puesto que el trabajo del narrador no está únicamente en colocar menos palabras, sino las adecuadas (p. 199).

Por otro lado, recordemos la reseña que hiciera Loayza en 1956 titulada «Crítica a Confabulario y Varia Invención de Juan José Arreola», donde expresa su concepción de los atributos que debe tener un escritor entre los cuales se encuentra el trabajo del lenguaje, el estilo y la claridad de la expresión. Asimismo, da a conocer su interés por el escritor mexicano Juan José Arreola de quien destaca «su trabajo con el lenguaje y la anulación entre los límites entre la narrativa y la poesía que observa en su obra»<sup>22</sup> (Honores, 2010, p. 102).

Como lo vieron venir sus compañeros de lecturas, entre ellos Vargas Llosa, el propósito de Loayza en este libro, a primera vista, se aleja y hasta podríamos decir que rechaza los «fines comprometidos» para aproximarse a los «fines estéticos»<sup>23</sup>. En este aspecto es comparado con Borges. Sin embargo, en «Literatura de evasión

quehacer literario. Asimismo, en este acercamiento a *El avaro* de Loayza, estamos utilizando la quinta edición del 2010 incluida en *Relatos*, revisada por el autor.

<sup>21</sup> Según Oscar Gallegos Santiago, la estética de *El avaro* implica un acto comunicativo que se completa con la intervención del lector. En este sentido el lector cumple un rol activo, puesto que su tarea no sólo consistirá en leer la obra, sino en sacar sus propias conclusiones de la lectura realizada. *El micro relato peruano en la narrativa de los 50 (1950-1959)*: Luis Loayza, Luis Felipe Angell y Carlos Mino Jolay. Tesis virtual, 2014.

<sup>22</sup> Honores observa en la reseña de Loayza, la aproximación que hay entre la ética de Loayza y la del escritor mexicano Arreola, ya que para ambos el uso del lenguaje es fundamental para que se reduzcan los límites entre poesía y narrativa. p. 102.

<sup>23</sup> Gallegos observa que las primeras impresiones de los compañeros de Loayza sobre su posición hacia la literatura de compromiso no mostraban una predilección hacia ella. Sin embargo, como veremos posteriormente, Loayza hará hincapié en que la literatura con fines estéticos no debería alejarse necesariamente de los fines de compromiso. p.185.

y literatura de arraigo», el escritor hace evidente su postura sobre la conocida dicotomía entre la literatura de compromiso político y la literatura de evasión o de fines estéticos. Aquí, Loayza manifiesta un dato fundamental en su narrativa: «(...)un escritor puede criticar a la sociedad en la que vive sin recurrir para ellos a métodos directos» (Citado por Gallegos, 2014, p. 103).

Con ello advertimos que Loayza empleará diferentes métodos para llegar a un fin común y su obra no está tan alejada del compromiso social como pensó la mayoría de críticos literarios en los años cincuenta. Si comparamos *El avaro* con las otras dos obras que componen la trilogía de Loayza, este es el libro que posee mayor condensación en el lenguaje. Debemos señalar que en este sentido el proceso de depuración del lenguaje aproxima a la obra a la temática moderna, ya que para la elaboración de la poesía simbolista era necesario dicho proceso y lo mismo ocurrirá con la poesía de vanguardia.

A diferencia de *Una piel de serpiente* y *Otras tardes*, *El avaro* es el libro donde conviven de manera particular lo que Gallegos denomina el «espíritu clásico» y una «actitud moderna», dado que los textos se construyen bajo un modelo tradicional que luego será subvertido por un proceso de desmitificación que se llevará a cabo por una «conciencia individual».

Loayza se ubica en una tradición literaria de la literatura moderna cuyo fundamento radica en la desmitificación. Durante la lectura de «El héroe», observamos que el mito se muestra y acto seguido tiene lugar el proceso de desmitificación (Fernández, 2009, p.63). No es gratuito que la imagen del héroe en

el relato se relacione con la tradición, ya que ella también forma parte de lo que se desea desmitificar.

#### 2.4. La estética de *Una piel de serpiente*

Para Miguel Gutiérrez (1988)<sup>24</sup>, el texto en cuestión es el único desacierto en la narrativa de Loayza, ya que a su entender este libro no tiene nada de particular o creativo, por lo cual el lector cae fácilmente en el aburrimiento (p.110)

Acerca de esta apreciación, Gutiérrez encontrará varios detractores. Uno de ellos es Marcos Mondoñedo quien en un artículo titulado «Una piel de serpiente: Luis Loayza, crítica, poética y encuadres»<sup>25</sup> hace un análisis donde pretende demostrar el vínculo de la novela con el *nouveau roman*. Para avalar su postura, Mondoñedo señala la predominancia del relato sobre el discurso y de la descripción sobre la narración. Además, da cuenta de una finalidad estética y estilística de la prosa poniendo como ejemplo el análisis de los preceptos de Luis Loayza cuando este analiza al *Ulises* de Joyce. Aquí Loayza se refiere a la novela como un objeto que produce placer que solo se consigue si el lector acepta someterse al ritmo de la obra. Mondoñedo, además, se referirá al constante vagar sin rumbo de los protagonistas que también estaría relacionado con la estética del *nouveau roman*, ya que dicha actitud revelaría una clara inadaptación al mundo y el distanciamiento del mismo sin pretender explicarlo.

---

<sup>24</sup> Gutiérrez sostiene dicha afirmación en su estudio sobre la Generación del 50. Disponible en: *La generación del 50. Un mundo dividido. Historia y balance*. 1988.

<sup>25</sup> Marcos Mondoñedo señala una relación entre la poética de Loayza y el *nouveau roman*, puesto que en ambos estilos literarios las acciones de los personajes pasan a un segundo plano y las descripciones alcanzan mayor relevancia que la narración en sí. Además, la finalidad estética está presente en ambos casos. Este artículo está disponible en el libro *Para leer a Luis Loayza*. 2009.

No podemos dejar de lado la fatiga existencial que se hace notar a lo largo de la obra. En su artículo titulado «En torno a un dictador y al libro de un amigo», Mario Vargas Llosa (1990) opina que esta constante fatiga existencial es producto de la dictadura de Odría. Esto explicaría la actitud conformista de los «jóvenes sonámbulos» que resultan de dicha condición política. Aunque pueda parecer una apreciación un tanto personal de la obra, tomando en cuenta el vínculo afectivo que subyace entre ambos escritores. Sin embargo, no podemos negar que el carácter polisémico de la obra de Loayza da lugar a connotaciones múltiples que no alejan su obra de la literatura de compromiso social sin restarle la carga estética que le es atribuida.

## **2.5. La estética de *Otras tardes***

En este caso, la prosa se caracteriza por ser más fluida si la comparamos con la correspondiente a *Una piel de serpiente* donde los hechos transcurren de manera lenta. *Otras tardes* da cuenta de la madurez narrativa que ha alcanzado Loayza en el lapso de quince años que la separa de su predecesora. El trabajo realizado con el lenguaje es notable, puesto que los cinco relatos que componen el libro poseen la precisión y concisión que fueron claves en su primer libro, pero el desarrollo narrativo posee un sentido más amplio en esta obra.

El aspecto psicológico en *Otras tardes* está más arraigado que en *Una piel de serpiente*, ya que encontramos personajes maduros que tienen en su haber una serie de fracasos, mientras que los de la novela son jóvenes que recién empiezan a toparse con la realidad.

La soledad y la nostalgia son algunos de los temas inherentes a la narrativa de Loayza y se repetirán también en este conjunto. Así también estarán presentes otros elementos como la inacción y la imposibilidad para la comunicación que desarrollaremos más adelante.

Para Marcos Mondoñedo este conjunto de cuentos consistiría en un «ejercicio de nostalgia»<sup>26</sup>, puesto que los personajes se esfuerzan por traer del pasado sus recuerdos de la ciudad de antaño. De esta manera, Mondoñedo advierte que la función metafórica de los relatos se centra básicamente en ocultar los sentimientos y deseos de los protagonistas. En este sentido notamos que son inevitables las contradicciones en una sociedad tan cerrada y cargada de hipocresía.

## **2.6. Elementos narrativos de la trilogía narrativa de Loayza**

Consideramos conveniente destacar algunos elementos fundamentales en la narrativa de Loayza y que se evidencian de manera constante en los textos que son motivo de nuestro estudio. A partir de ello, proponemos la siguiente línea temática: el eje espacio-temporal, la soledad y la inacción, la incomunicación, la modernización y el problema de identidad; y la desmitificación.

### **2.6.1. El eje espacio-temporal**

Como hemos visto líneas arriba, *El avaro* es el texto en que hallaremos mayores dificultades respecto del plano espacio-temporal, puesto que la ubicación

---

<sup>26</sup> Mondoñedo hace referencia a la nostalgia por el pasado de los protagonistas de Loayza. Este factor no solo será apreciado en esta obra, sino que también se encuentra en *El avaro* y *Una piel de serpiente*. El sentimiento de nostalgia que invade a estos seres a menudo también se acompaña del advenimiento de un orden nuevo y caótico.

no es clara en ninguno de los relatos. Observamos en primer lugar, una descontextualización de sus referentes. De manera consensual, la crítica ha calificado a esta ubicación como perteneciente a un pasado remoto o legendario. Asimismo, se ha dicho que los seres que habitan en estas ciudades sin nombre son también figuras borrosas que sobreviven de manera anónima en dichos ambientes donde el tiempo parece haberse detenido. A pesar de este hecho, debemos añadir que la temática de Loayza aún en este texto poco común, crítica los problemas que vive Lima en los años cincuenta, pero los enfoca de manera global a través de metáforas universales.

En el caso de *Una piel de serpiente* los hechos transcurren en un plano ubicable tanto en espacio como en tiempo. El protagonista se encuentra en la ciudad de Lima y corren los años de la dictadura de Odría. Vemos que ha ocurrido el desplazamiento del núcleo de la urbe, los limeños tradicionales han tenido que trasladarse a Miraflores, ya que su lugar ha sido ocupado por las masas migrantes.

Ricardo Sumalavia (2009)<sup>27</sup> considera que la ciudad representada en *Otras tardes* es solo el recuerdo de un lugar que ya no existe más. Las mujeres de los relatos nunca llegan a ser felices, puesto que deben ceder a la soledad como Adela o la imposición de sus familias. También se caracterizan por una constante búsqueda de justificación. Encontramos personajes que mantienen siempre una actitud pasiva y casi resignada. Se trata de una visión irónica y desencantada del mundo representado. Esto se hace evidente en el discurso del narrador y también bajo la perspectiva de los protagonistas.

---

<sup>27</sup> Sumalavia se refiere a los temas abordados por Loayza en *Otras tardes*. Entre estos destacan la soledad, la inacción y el desencanto. En « ¿Quién conoce a Luis Loayza: ficción y experiencia». Disponible en <http://lacuevaprimerasimpresiones.blogspot.pe/2009/06/quien-conoce-luis-loayza.html>.

En 1989, Enrique Bruce<sup>28</sup> presenta su tesis titulada «Destierros y destiempos: la temática del desarraigo en *Otras tardes* de Luis Loayza». El autor da cuenta del desplazamiento existencial que los personajes sufren. La Lima de antaño, es decir, Lima centro; ha sido reemplazada por Miraflores, un distrito nuevo que por tanto, se halla en la búsqueda de nuevos valores que distan mucho de los antiguos (Bruce, 1989, p.15).

Otro aspecto resaltante de la tesis gira en torno a la dialéctica de los espacios. Bruce señala que los lugares solitarios y el clima son espacios donde se acentúa la nostalgia y la soledad. Los personajes son seres de personalidades flemáticas. En esto el clima ejerce una función trascendente sobre todo en el primer relato, ya que aquí los personajes son afectados por el cambio de estación provocando que la ciudad se torne gris, lo cual es una condición para que los protagonistas no terminen nunca sus proyectos como Carlos quien al saberse lejos de Ana decide renunciar a su viaje tan esperado a Europa (Citado por Huamán, 2010, p. 40).

Reinhard Huamán (2009) <sup>29</sup> advierte que la temática del desarraigo se presenta en «Padres e hijos». En este relato el personaje principal ha crecido sin padre, sin embargo, se suscitará una identificación con la figura paterna, ya que años después la historia de su progenitor se repite en él. No se trata de una reencarnación del padre en el hijo, sino que se da la configuración de este a partir de

---

<sup>28</sup> Bruce da cuenta del cambio que se produce en la ciudad, lo cual también produce un cambio en los protagonistas que se ven desplazados de su centro y rechazan el nuevo espacio. Se trata de seres que han sufrido el desarraigo y, por lo tanto, no llegan a sentirse parte del nuevo orden, ya que sus valores de antaño no corresponden a los de la nueva ciudad. En «Destierros y destiempos: la temática del desarraigo en *Otras tardes* de Luis Loayza». 1989. Pontificia Universidad Católica del Perú.

<sup>29</sup> Huamán señala la relación de alteridad que se da entre el protagonista y su padre, dado que considera que «ambos se ven a sí mismos: el padre como hijo y el hijo como padre». Esta idea es presentada en su artículo: «Una nación resquebrajada: crítica del espacio y del sujeto modernos en *Otras tardes* de Luis Loayza». En *Para leer a Luis Loayza* (p.131).

los ojos del padre. Huamán explica este hecho empleando el concepto de alteridad<sup>30</sup> de Bajtín.

Por otro lado, Alejandro Sustí y José Güich (2007) en su libro titulado: *Ciudades ocultas: Lima en el cuento peruano moderno*, dedicarán un capítulo del volumen al análisis de «Enredadera» donde abordan la temática del espacio urbano. Lima no es una ciudad moderna, ya que en ella persisten el elitismo y clasismo. Miraflores es el nuevo centro. En consecuencia, es aquí donde se halla la periferia del mundo moderno.

Hay una gran distancia entre los mirafloresinos y los limeños del momento. Por tanto, se produce el desplazamiento del sujeto hacia un nuevo entorno, pero lo hace con su pasado a cuestas. Los protagonistas no aceptan aún su nueva posición, es decir, no se ven a sí mismos como «mirafloresinos» y demuestran su añoranza de la Lima que dejan atrás, ya que dicho alejamiento implica también la pérdida de su identidad (Sustí [y] Güich, 2007, p.97).

### **2.6.2. La soledad y la inacción**

Una característica predominante en la Generación del 50 es la incorporación del personaje marginal. Como vemos en *Una piel de serpiente* y en *Otras tardes* dicho elemento se hace notar en mayor medida que en *El avaro*, puesto que aquí se trabaja sobre todo con alegorías. Debemos señalar que los héroes de Loayza en

---

<sup>30</sup> Para definir el concepto de alteridad, Huamán sigue a Bajtín: «Yo no miro al mundo con mis propios ojos y desde mi interior, sino que yo me miro a mí mismo con los ojos del mundo; estoy poseído por el otro. No existe aquí una integración ingenua entre lo extrínseco y lo intrínseco. Espiar su propia imagen *in absentia*. La ingenuidad de la fusión de mí mismo y del otro en el espejo» (Citado por Huamán, 2009, p. 131).



dichas obras encajan con sujetos marginales, ya que siempre terminan solos, se ven limitados para actuar y nunca llegan a concretar sus planes.

Los finales, tanto en la novela como en los cuentos, no avizoran un futuro mejor para los héroes, sino que dan cuenta de su degradación la cual promete ser mayor en lo sucesivo. Tal es el caso de Juan, personaje principal de *Una piel de serpiente*, puesto que sus ideales se ven interrumpidos por la intervención de la policía y la poca convicción de sus allegados. Observamos que a lo largo de la narración, el personaje se ve limitado en su accionar, ya que debe efectuar sus proyectos de manera secreta. La soledad del protagonista llega a presentarse en toda su extensión en la escena final donde Juan hace una llamada que nadie contesta.

La situación de Juan se repite en *Otras tardes* donde Adela, la heroína de «Enredadera», es un personaje solitario, puesto que sus valores son distintos a los de su clase social. No obstante, su actuar se ve limitado, en este caso no por el gobierno, sino por su entorno. La heroína revela su soledad cuando pasa de ser una joven rebelde que desea vivir intensamente a convertirse en la amante de un hombre casado ante el cual se humilla para no quedarse sola.

La soledad y la inacción también pueden evidenciarse en *El avaro*, como vemos en el relato homónimo del libro. Aquí, observamos que el «héroe» es un ser marginado y señalado por su grupo social, el cual lo condena por su avaricia. Durante la narración, el personaje explica el porqué de su no-actuar, es decir, da cuenta de los motivos que tiene para no gastar sus monedas. De esta forma, intenta justificar su comportamiento. La limitación para actuar que tiene este sujeto se

encuentra en sus propios valores que son distintos a los de su entorno. En este caso, la soledad surge como consecuencia del cumplimiento de dichos valores.

Las actitudes reveladas anteriormente en los héroes dan cuenta de su poca convicción respecto al futuro y de la frustración que viven, ya que no son capaces de lograr sus objetivos y se sienten incomprendidos por su entorno.

### **2.6.3. La incomunicación**

El problema de comunicación que observamos en la trilogía de Loayza es abordado desde perspectivas distintas en estas obras. En el caso de *El avaro* se trata de una obra caracterizada por su concisión. Por lo tanto, la herramienta que emplea el narrador es la alegoría en la mayoría de relatos. En su ensayo titulado «Loayza: fin de Babel», Ortega se referirá al microrrelato de Loayza como un artefacto donde se pueden reconocer formulas literarias de oriente y occidente. Ejemplo de ello serían las parábolas de iniciación o las fábulas de aprendizaje interior. También se señala que a pesar de que los finales de *El avaro* no den cuenta de paradojas que sigan el modelo oriental; sí se trataría de una paradoja, pero de otro tipo. Estamos hablando de una paradoja kafkiana o existencialista que se caracteriza por enfatizar el lado absurdo o negativo de una situación:

Algunos textos utilizan la fórmula de las parábolas de iniciación, las fábulas del aprendizaje interior: pueden recordar fórmulas recuperadas por Kafka, atmósferas desarrolladas extensamente por Hesse, pero también marcos que se remontan a un mundo tradicional como la parábola Zen, que tiende a la paradoja (Ortega, 1988, p. 167).

En tal sentido, vemos que este tipo de paradojas manifiestan problemas cuya esencia se fundamenta en hechos que van de lo absurdo a lo imposible. Un ejemplo

de ello es que Gregorio Samsa, personaje principal de *Metamorfosis*, se convierte en insecto. La transformación del protagonista da cuenta de una alegoría a la mecanización del hombre e implica una crítica a dicho sistema (Huamán, 2010, p. 102-103)

La finalidad de la paradoja kafkiana empleada por Luis Loayza en sus microrrelatos es alegorizar el caos que se vive en la sociedad contemporánea. Sin embargo, esta no será su único interés, ya que en relatos como «El avaro» advertimos que además de dar a conocer la decadencia de la sociedad, el autor se propone destacar la crisis profunda en que se encuentra el hombre contemporáneo y su imposibilidad para comunicarse con otros.

El problema de comunicación en los héroes de Loayza, se produce como resultado de la oposición entre los valores de sus imágenes heroicas y del entorno social de estas figuras. Un ejemplo de incomunicación en *El avaro*, lo encontramos en «La estatua». Aquí, la voz narradora, representa a los jóvenes quienes desconfían de la casta sacerdotal, la cual afirma conocer el origen de la estatua, sin embargo, no desean develarlo. Frente a esta actitud los jóvenes ponen en cuestión la validez de la información, ya que el silencio de los sacerdotes, puede significar el desconocimiento de la verdad.

En el caso de *Una piel de serpiente*, vemos que el «héroe» intenta establecer lazos comunicativos que a menudo serán frustrados por «fuerzas»<sup>31</sup> que se oponen a la consecución de sus objetivos. Un ejemplo de ello, sería la llamada sin respuesta

---

<sup>31</sup> Estas fuerzas oponentes están representadas por el gobierno de turno que es planteado en la novela, el cual que impide la difusión de los diarios al público. De esta forma los planes del protagonista no llegan a concretarse.

que realiza el protagonista al final de la novela. Además, está el artículo del periódico de Juan que nadie leerá, puesto que no llega a difundirse. Vemos que la comunicación en ambos casos, no llega a darse, ya que las herramientas que la permitirían no llegan a su destino.

En «Enredadera», «Otras tardes» y «Una segunda juventud», también podemos observar que varios de los actos comunicativos quedan frustrados, puesto que la actitud de los protagonistas, no da pie a que puedan concluirse. Los personajes no llegan a demostrar con palabras sus verdaderas intenciones, sino que estas permanecen en sus mentes. Esto lo vemos representado en el protagonista de «Otras tardes», quien en todo momento niega la posibilidad de quedarse en el país para continuar su relación con Ana, puesto que considera un hecho seguro su viaje a Europa y el término del enlace. Sin embargo, al final del relato el «héroe» acepta su derrota frente al sentimiento que ha surgido en él: «¿Alguna vez había creído de veras que podría dejarla, irse a Europa? Era como un enfermo cansado de engañarse, derrotado, que se somete a la verdad» (Loayza, 2010, p. 246). La comunicación también queda relegada por los silencios constantes: «Le pareció que Ana estaba a punto de decir algo y se contenía. Lo miró nada más, un momento, quizá con cierta tristeza» (p.241).

#### **2.6.4. La modernización y el problema de identidad**

Cuando hablamos de la Generación del 50 debemos tener presente que en estos años la ciudad atravesaba por cambios a diferentes niveles, ya que además de las modificaciones estructurales que tenían lugar en ella, el desarraigo de los habitantes que se vieron despojados de sus valores y tradiciones quedó evidenciado

en los cuestionamientos de los jóvenes personajes de *Una piel de serpiente*. Con ello se dio paso a un sentimiento de inestabilidad en una sociedad que hasta el momento había conservado en gran medida las tradiciones coloniales; también tuvo que hacer frente a la migración masiva de las poblaciones rurales. Como es evidente ellas traían consigo sus propias costumbres y valores. Por lo tanto, no es extraño que los personajes de Edgardo Rivera Martínez o los de Ribeyro den cuenta de una fuerte crisis existencial, dado que sus valores entran en tensión y la muerte parece ser la solución más viable.

Vemos entonces que el Perú de los años 50 es un país heterogéneo y los escritores no tardaron en cuestionar la utopía de la modernidad que por entonces era vista como sinónimo de progreso y desarrollo científico sustentado en la racionalidad. Sin embargo, como señala Mirko Lauer, «no se debe confundir modernización con modernidad», puesto que la última da cuenta de un proceso que una vez iniciado no tarda en llegar a su fin, mientras que la modernización es el producto deshumanizante y con tendencia a persistir:

El Perú republicano se ha pasado la vida buscando la modernidad a través de la modernización, y por lo general se ha quedado en esta última. (...) la modernidad es un proceso, no un producto y es apenas un momento (Lauer, 2003, p.142).

La nueva realidad, cuya característica básica radica en la deshumanización, tiene cabida en la literatura fantástica, puesto que plasma el mundo privado de los personajes siguiendo los códigos de lo fantástico. De esta forma se evidencia la pérdida de su racionalidad reforzando con ello el rechazo por el proyecto modernizador.

Observamos que en los tres libros que son motivo de nuestro estudio, se produce el desarraigo de los protagonistas, quienes se han visto desplazados de su centro para situarse en la periferia, la cual no reconocen como su verdadero espacio. Tal es el caso de la población de «Éxodo» en *El avaro*, de Juan en *Una piel de serpiente* y del narrador de «Enredadera». En estos dos últimos casos, los jóvenes citadinos se han visto despojados de su ciudad para trasladarse a un lugar diferente que en su imaginario no reúne las condiciones necesarias para llegar a ser una ciudad. Este desplazamiento forzado que los convierte en «miraflorinos», produce en ellos una crisis de identidad que los limitará en su accionar futuro.

Por otro lado, no solo se trata del citadino que experimenta asombro y desconcierto ante las transformaciones ineludibles que sufre la ciudad, sino también de la perspectiva del migrante quien se ve inmerso en un espacio donde nadie comparte sus valores. Por lo tanto, el abandono del entorno andino implica una vida de incompreensión y soledad.

Podemos decir, entonces, que la modernización es un proceso incompleto donde los protagonistas ya sean migrantes o citadinos experimentan una crisis de identidad que resulta de hacer frente una realidad desconocida, puesto que se ven desplazados del orden conocido y esto provoca que se desestabilice su centro valórico. En tal sentido, la crisis de identidad es consecuencia del desarraigo y se evidencia en imposibilidad para la acción de los protagonistas.

### 2.6.5. La desmitificación

Según el diccionario de la RAE (2014), el acto de «desmitificar» es «disminuir o privar de atributos míticos u otros semejantes». Mientras que la «desmitificación» se define como «la acción y efecto de desmitificar». Estos conceptos son básicos para entender el papel que juegan las imágenes heroicas en la narrativa de Loayza, dado que la desmitificación es un proceso que se lleva a cabo de manera constante en trilogía que es motivo de estudio.

Según Camilo Fernández Cozman, «Loayza se enmarca en una tradición de la literatura moderna que se basa en la desmitificación»<sup>32</sup>, ya que como vemos en el relato titulado «El héroe» de *El avaro*, encontramos en primer lugar un mito que ha sido validado por lo que el crítico denomina «conciencia colectiva». Acto seguido de haber expuesto dicho mito en el relato, tendrá lugar el proceso de desmitificación (Fernández, 2003, p. 63).

Las imágenes heroicas en la narrativa de Loayza se pueden ejemplificar de manera muy completa en el «El héroe», puesto aquí se evidencia que el narrador realiza la configuración de su personaje dotándolo de caracteres tradicionales y se servirá de la desmitificación para lograr un efecto que obedece a su postura crítica con respecto a la modernidad. En este relato encontramos los elementos necesarios para situarnos en un entorno legendario. Por un lado, está el monstruo caracterizado como un ser sobrenatural y de aspecto tenebroso, pero lejos de representar un

---

<sup>32</sup> Camilo Fernández Cozman explica que el mito en el relato titulado «El héroe» ha sido configurado por una «memoria colectiva» y que consiste en que el héroe ha realizado hazañas que son ciertas para el público. Asimismo dicha memoria colectiva asigna valor en las acciones del narrador, por lo tanto este tiene la potestad de infundir miedo en los otros. Por otro lado, el proceso de desmitificación consiste en dar a conocer la verdad del narrador. De esta forma las hazañas heroicas que protagoniza el héroe en un primer momento quedan desestimadas.

peligro para el héroe cumple una función inesperada y hasta hilarante, ya que ni siquiera su tamaño y fuerza podrán contra su miedo al oráculo. También está el héroe, quien a todas luces, es retratado como un hombre corriente y sin grandes atributos. Se reconoce como el producto de su sociedad, pero no puede engañarse a sí mismo y tampoco a quienes lo rodean. No llega a cumplir su objetivo, desde una perspectiva tradicional, puesto que es el miedo lo que acaba con el monstruo y el héroe nunca medirá sus fuerzas con él.

Otro elemento cuya naturaleza no ha sufrido un vuelco tan dramático a primera vista, es el oráculo, puesto que siempre se llega a cumplir. Sin embargo, vemos que si bien el destino se cumple dando lugar a un «hecho heroico»<sup>33</sup>, lo cierto es que no fueron las fuerzas sobrenaturales quienes provocaron la muerte del monstruo ni tampoco la destreza del héroe, sino la cobardía de la criatura.

En este caso vemos que las predicciones cobran fuerza por el valor que la colectividad les ha conferido. A partir de ello, podemos encontrar una semejanza con la imagen del héroe para un grupo social. Las virtudes de este seguirán un camino similar, puesto que dependen del consenso público. El objetivo del cuento se puede vincular con el poder que tienen los estereotipos en una sociedad determinada.

Es evidente que la intención del narrador es desvirtuar al héroe. Además se establece un nexo entre la ficción y el mito, el cual es posible por la exaltación que se hace de los defectos del «héroe». Dicha figura ha perdido el estatus primigenio

---

<sup>33</sup> Se debe entender como hecho heroico a la hazaña realizada por el héroe ante la mirada pública, ya que la realidad sólo es conocida por el héroe y por la audiencia cuando este decide contar su verdad. Los valores referenciales de los que se parte en este caso no son los correspondientes a los de un antihéroe, sino a los de un héroe clásico, puesto que el personaje de este relato frente a todo su grupo social venció al monstruo. Por lo tanto se trata de un ser admirado por su fuerza, astucia y valentía, que son los valores de los héroes legendarios.



llegando a la degradación, pero esta no solo depende de su poca destreza o valor, sino de los demás elementos de su contexto que también entran en crisis.

El relato busca generar un cuestionamiento general del papel que juega cada uno de los personajes. Es por ello que la poca valentía del héroe se contrapone al terror que siente el monstruo al encontrarse con su supuesto asesino. Del mismo modo, sus futuros rivales desistirán antes de comenzar la lucha, puesto que la imagen pública del personaje es más fuerte que ellos mismos.

El ridículo es el resultado del cambio que sufre la imagen tradicional del héroe. Se debe entender que la transgresión a la norma genera el efecto de hilaridad. Las palabras del protagonista no se corresponden con las que se espera escuchar de la voz de un héroe. Camilo Fernández<sup>34</sup> hace hincapié en el carácter desmitificador del sujeto moderno (2009, p. 65). Así también señala la intención del autor de darle un giro a la imagen arquetípica del héroe. No lo diviniza, por el contrario, lo enviste de caracteres humanos. En este sentido se puede evidenciar la crisis de una sociedad y de sus íconos contemporáneos.

Aunque se ha dicho que la obra de Luis Loayza se ve distanciada del resto de sus compañeros generacionales en vista de que no aborda temas sociales, cuya crítica gire en torno a la crisis de la modernidad; vemos que su modo de tratar este tópico es la diferencia más inmediata, ya que en relatos como «El héroe» podemos advertir que la crítica a la modernidad está presente, pero se sustenta en una alegoría.

---

<sup>34</sup> Camilo Fernández Cozman se refiere a los arquetipos fundamentales que se hallan presentes desde el principio de los tiempos en lo que se denomina «conciencia colectiva». Sin embargo, el proceso de desmitificación tiene lugar a partir de una «conciencia individual».

La desmitificación en la narrativa de Loayza se asocia con el cambio de paradigma de una sociedad que tiene por objetivo la búsqueda de nuevos valores. Antes que la valentía o la fuerza –valores de antaño– lo que se requiere en nuestros días es una imagen que llene las expectativas de las mayorías, de modo que pueda servir como ícono de dicho grupo social. En «El héroe», esto es cuestionado por el autor, ya que como es evidente la opinión de la mayoría dista de ser la más acertada. El héroe en realidad no es más que un hombre común y la imagen mítica es echada por tierra. Advertimos que el autor se sirve de los mitos del canon occidental para revelar la decadencia y la crisis de la modernidad. Como se puede observar, varios elementos de estas historias fueron recogidos de obras clásicas de la épica y el drama como *La odisea*.

En «La estatua» vemos que se cuestiona el papel de los sacerdotes encargados de su culto, ya que se duda de su conocimiento con respecto al secreto del origen de la estatua. En tal sentido vemos que el narrador pone de manifiesto su desconfianza con una pregunta: «¿No es posible que [los sacerdotes] hayan olvidado el misterio y se valgan para su simulación de severa, silenciosa apariencia?» (Loayza, 2010, p. 41).

Las imágenes heroicas de la trilogía narrativa de Loayza pueden ser vistas como una constante porque a pesar de sus diferencias genéricas, todas cumplen con una función desmitificadora. Como hemos visto líneas arriba, esta función se muestra de manera más notoria en *El avaro* gracias al entorno legendario o mítico que caracteriza a dicha obra. Sin embargo, también existen mitos contemporáneos o modernos que serán desmitificados en *Una piel de serpiente* y *Otras tardes*. En estos casos el héroe o antihéroe está configurado de tal manera que da lugar al

proceso de desmitificación. Vemos que en ambos textos, los protagonistas son sujetos que han visto frustrados sus sueños. Estos individuos, en un inicio, se resisten a las pretensiones del sistema imperante. No obstante, sucumben a sus designios aunque no sea por voluntad propia, ya que se ven imposibilitados en su actuar. Un ejemplo de ello lo encontramos en Juan, protagonista de *Una piel de serpiente*, y en el narrador de «Una segunda juventud», relato correspondiente a *Otras tardes*. Ambos personajes son seres desarraigados y nostálgicos, cuyo actuar se ve limitado por el sistema gubernamental, en el caso de Juan; y por la costumbre, en cuanto al narrador anónimo de «Una segunda juventud». El primero en un inicio emprende una «tarea heroica» que consistirá en la publicación de un artículo periodístico que critica el gobierno de turno, pero es detenido antes de lograr su objetivo. En el caso del narrador de «Una segunda juventud», no llega a concretar sus aspiraciones amorosas con Graciela, a pesar de que esta se encuentre libre de su esposo. Esta limitación para actuar, es justificada por protagonista debido a una costumbre que no puede cambiar: «Iba a decirle algo pero me callé, siempre he desconfiado del primer impulso y es demasiado tarde para cambiar» (Loayza, 2010, p. 301). Observamos que estos héroes no suelen mostrar sus aspiraciones con claridad y muchas veces no son constantes en su lucha.

El mito moderno o contemporáneo de las dos últimas obras de la trilogía, está constituido por las verdades aceptadas socialmente, pero que las imágenes heroicas se resisten a acatar. El fracaso de estos personajes, no implica la apropiación ni asunción de los valores establecidos por la mayoría. Asimismo, el hecho de oponerse o cuestionar dichas verdades, da lugar al proceso de desmitificación que se puede constatar en la configuración de los héroes, cuyas características son resultado de dicho cuestionamiento.

No existe diferencia entre el proceso de desmitificación que se da en las tres obras, ya que todos tienen como característica básica la desmitificación de una verdad aceptada como tal por un grupo social. Los personajes de *El avaro* pueden situarse en un plano temporal desconocido o remoto, pero tienen en común con los demás el abordaje de problemáticas universales. En los tres libros, se discuten los elementos narrativos que hemos señalado anteriormente, es decir, la soledad, la inacción, la incomunicación además de la deshumanización que surge como consecuencia del proceso de modernización.

## **CAPÍTULO III**

### **MUNDOS POSIBLES, METAFICCIÓN Y ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE *EL AVARO* (1955), *UNA PIEL DE SERPIENTE* (1964) Y *OTRAS TARDES* (1985)**

Este capítulo iniciará con una breve revisión de los conceptos básicos que utilizaremos en el análisis de los relatos. Aplicaremos el método de la intertextualidad y tomaremos como marco teórico los conceptos relacionados con la teoría de los mundos posibles y la metaficción, ya que son herramientas que se pueden aplicar en las tres obras a pesar de sus diferencias genéricas. Posteriormente, continuaremos con el desarrollo analítico de cada relato.

#### **3.1. Una mimesis basada en lo real**

Según Lubomír Doležel (1997), el tipo de mimesis que ha mantenido hasta la actualidad la tendencia a persistir es la que se aproxima a la realidad. Desde los tiempos de Platón y Aristóteles, se entiende que las ficciones se derivan de la realidad, ya que son imitaciones de entidades realmente existentes (p. 69). A partir de dicha definición es que se le ha dado distintas interpretaciones que han sido fundamentales para la ficción.

En la literatura occidental el concepto de mimesis realista ha predominado. Asimismo ha legitimado a las obras que se rigen bajo estos principios, pero estos

supuestos han sufrido grandes cambios en la modernidad. Esto se debe básicamente a la crítica que la modernidad hace a la razón instrumental. Aquí se pone en discusión la función utilitaria del lenguaje y la verosimilitud como norma.

En este sentido, vemos que el método aplicado por los críticos para interpretar las ficciones, estaría más emparentado con el quehacer de un historiador, ya que su preocupación se enfocaría en la correspondencia de las ficciones con la realidad fáctica. Sin embargo, es aquí donde surge el problema mayor para la mimesis realista, ya que como es sabido en literatura, no existe un método que nos diga dónde ubicar los «prototipos reales», puesto que no todos los personajes de una obra, tienen un referente real (Doležel, 1997, p. 71).

Doležel evidencia que la incapacidad de descubrir dichos «particulares o prototipos reales», ha dado pie a una afirmación que le resta peso a la función mimética, ya que a su parecer pierde especificidad:

La imposibilidad de descubrir un particular real detrás de cada representación ficticia ha forzado a la crítica mimética a dar un rodeo interpretativo: se dice que los particulares ficcionales representan universales reales (tipos psicológicos, grupos sociales, condiciones existenciales o históricas). La función mimética se ve alterada radicalmente para convertirse en una versión universalista (p. 72).

La función de la mimesis realista entendida como representación de universales, no es desmerecida por Doležel, quien opina que esta tiene relevancia en estudios literarios generales y comparativos. Sin embargo, en ella no tendría cabida el concepto de lo particular ficcional, ya que su naturaleza tiende a explicar todo objeto ficticio como la representación de una entidad real. Asimismo, los llamados «particulares ficcionales» tendrían que explicarse mediante su propia

eliminación, dado que si se conservan, no serían válidos como representaciones de entidades reales (p. 76).

### 3.2. Mundos posibles

La teoría de los mundos posibles<sup>35</sup> es la respuesta a las limitaciones de la mimesis realista, ya que postula la independencia y autonomía de la ficción frente a la realidad. Debemos partir de un precepto fundamental para los mundos posibles que se evidencia en la siguiente cita de Doležel:

Al igual que los posibles no realizados, toda entidad ficcional es ontológicamente homogénea. El Napoleón de Tolstoy no es menos ficcional que su Pierre Bezuchov y el Londres de Dickens no es más real que el 'País de las Maravillas' de Lewis (1997, p. 80).

En tal sentido, Doležel hace énfasis en que el principio de homogeneidad es un requisito fundamental en la teoría de los mundos posibles, ya que de ese modo los particulares ficcionales pueden coexistir:

El principio de homogeneidad ontológica es una condición necesaria para la coexistencia y compatibilidad de los particulares ficcionales; explica por qué los individuos ficticios pueden interactuar y comunicarse unos con otros (p. 80).

Según esta teoría, no se debe excluir a los mundos ficcionales similares o análogos al mundo real y a su vez no hay objeciones para no incluir a mundos fantásticos, cuyos principios pueden alejarse o contradecir a la realidad fáctica. En este punto, cabe señalar que las obras que analizaremos corresponden a géneros literarios diferentes. En el caso de *El avaro*, el mundo representado ofrece

---

<sup>35</sup> Debemos tener en cuenta que la teoría de los mundos posibles es fundamental en nuestro estudio, ya que según ésta ninguna especie literaria se impone sobre otra, dado que cada una se rige bajo sus propias leyes y es autónoma. Por lo tanto, resulta válida para el estudio de tres obras que corresponden a diferentes géneros, como ocurre en nuestro caso.

características que lo aproximan a lo fantástico, mientras que los mundos ficcionales de *Una piel de serpiente* y *Otras tardes* presentan caracteres que emparentan dichas entidades con el mundo real. Bajo los preceptos de la teoría de los mundos posibles, las tres obras poseen un valor similar, ya que en todos los casos hablamos de ficciones.

Desde este punto de vista, la mimesis realista es solo una de las posibilidades de construcción de la creación de la obra de arte. En esta teoría se establece que «ningún tipo de representación ya sea realista o de otro tipo tiene predominancia sobre otra, puesto que el hecho de ser procesada bajo los preceptos del lenguaje artístico, hace de ella una forma más de ficción entre una gama de posibilidades» (Gallegos, 2014, p.204).

En esta nueva concepción de la mimesis, se debe tener en cuenta que no solo se dan cambios en el plano literario, sino en las artes en general. De esta forma se explicarían los movimientos vanguardistas en la pintura y el cine. Así también, la desestabilización de la poética tradicional y de la concepción de mimesis que se tenía en la antigüedad.

Cabe destacar los autores que crean ficciones que no siguen los preceptos clásicos, es decir, no se rigen por el principio de verosimilitud. Ellos inventan un mundo que es independiente del real y le otorgan mayor importancia a la forma que al contenido de la obra. Un ejemplo de ellos es Borges.



### 3.3. Rasgos específicos de los mundos ficcionales de la literatura

Doležel agrupa tres rasgos que considera fundamentales para tener en cuenta cuando se decide abordar los mundos ficcionales. Estas características advierten las limitaciones que se dan en referencia a estos mundos en el plano literario. Además, debemos señalar que no importa el género de la especie que se estudie, ya que estos rasgos son inherentes a los mundos ficcionales y siempre tendrán cabida en las ficciones literarias.

El primer rasgo señalado por Doležel es la incompleción, ya que muchas conclusiones sobre los mundos ficcionales son consideradas irresolubles. Se trata de un dato oculto que es omitido por su creador ya sea de manera deliberada o por defecto. En este último caso, la atención del autor está puesta en otros hechos y presta poca atención a estos detalles. El ejemplo que señala Doležel para este caso es el número de hijos de Lady Macbeth. Esta información no es revelada en la obra y siempre será una interrogante.

El segundo rasgo viene a ser la falta de homogeneidad semántica<sup>36</sup> de los mundos ficcionales, ya que en algunos casos la complejidad de la estructuración semántica interna varía entre una y otra obra. Esto se debe a que cada mundo ficcional es único, dado que presenta una organización global propia y macroestructural (Doležel, 1997, p. 81). Esta característica es más notoria en el ámbito literario.

---

<sup>36</sup> No se debe confundir la homogeneidad ontológica con la homogeneidad semántica. En relación a la primera, habíamos explicado anteriormente que es una condición necesaria para la existencia de un diálogo entre individuos ficcionales. Mientras que la homogeneidad semántica es un término que hace referencia a la complejidad estructural de los mundos ficcionales.

Un ejemplo de mundo ficcional no homogéneo lo encontramos en el mundo mitológico, donde su estructuración debe admitir la coexistencia de dominios naturales y sobrenaturales. Esto explica la falta de homogeneidad semántica. No obstante, la delimitación de fronteras entre tales dominios, se acepta la posibilidad de diálogo entre ellos, es decir, una relación conocida por Doležel como «contactos inter-fronterizos».

El tercer rasgo de los mundos ficcionales de la literatura establece que son constructos de actividad textual. Esto está relacionado con su base ontológica, puesto que como habíamos dicho se trata de conjuntos de posibles no realizados. Una primera explicación sobre la aparición de tales construcciones se desprende de la suposición de Leibniz de que todos los mundos posibles tienen existencia trascendental en la mente divina (Doležel, 1997, p. 88). Según esta postura, el acceso a dichos mundos es posible gracias al poder imaginativo del poeta quien descubre la manera de acceder a ellos. La tarea del poeta en este caso es comparada con la del científico que a través de su microscopio logra identificar al mundo de lo invisible.

En los tiempos actuales, el pensamiento sobre el origen de los mundos posibles se ha abierto a otras perspectivas, ya que como señala Doležel estos: «(...) no se descubren en depósitos lejanos, invisibles o trascendentes, sino que son contruidos por mentes y manos humanas» (1997, p. 88). En este sentido debemos añadir que la construcción de mundos posibles ficcionales tiene lugar en las diversas manifestaciones culturales de un grupo social tales como la pintura, la escultura, la música y las composiciones teatrales entre otras. Asimismo, no podemos negar la mediación de numerosos sistemas semióticos en la construcción de los mundos

ficcionales. Aquí intervienen diferentes sistemas como gestos, movimientos y lenguaje. De esta forma se sostiene la distinción entre los textos constructivistas y los descriptivos (1997, p.88).

### **3.4. La metaficción**

La literatura autorreferencial es aquella cuyo punto de referencia es su propia estructura o el lenguaje que la conforma. Por lo tanto se aleja de la referencialidad de tipo realista. Una de las modalidades de la literatura autorreferencial es la «metaficción» que si bien ha tenido algunos antecedentes históricos en obras como *Don Quijote*, es en la actualidad que se destaca como tendencia. Cuando aludimos al prefijo «meta» debemos entenderlo como aquello que recae sobre sí mismo. Por lo tanto, la metaficción sería entonces la ficción que reflexiona sobre la propia ficción. Esta acepción del término sigue los preceptos de la corriente anglosajona (Ardila, 2009, p. 6).

La metaficción tiene sus antecedentes en la llamada antinovela, la cual era el producto de un procedimiento que se alejaba de las técnicas narrativas tradicionales. Este término será cambiado al de metaficción por Willian Gras para evitar el carácter negativo que conlleva el prefijo «anti». En tal sentido debemos recordar la connotación negativa que aún se le otorga al término antihéroe.

Para el desarrollo de nuestro análisis tomaremos como punto de partida el trabajo de Clemencia Ardila (2009). La definición de metaficción<sup>37</sup> que ella presenta en su estudio es la que sigue:

« (...) el término metaficción (...) se definirá (...) como una de las modalidades de autorreferencialidad, aquella centrada en la dualidad propia de la estructura de todo discurso narrativo (...)» (p.7)

Según la investigadora colombiana, la metaficción es el rasgo que define la posmodernidad. Según ella, esto se puede constatar gracias al gran número de obras literarias que dejan de lado el principio de la verosimilitud y por el contrario se enfocan en los mecanismos de la propia ficción.

Según Ardila, la metaficción no encontró una sistematización clara hasta los años ochenta donde aparecieron estudios que le otorgaron mayor peso al término. Hasta ese momento se registraron diversas formas de denominación para estas obras. Por otra parte, Ardila nos recuerda que la aproximación a lo metafictivo en la teoría europea y continental tuvo su iniciativa en las teorías lingüísticas y en el formalismo ruso. Así también, asimiló nociones como la intertextualidad de Kristeva, la polifonía y lo dialógico de Bajtín y la hipertextualidad de Genette. Desde esta perspectiva la metaficción tendría un sentido más amplio que el que se planteara en un inicio, ya que no consiste únicamente en que una obra instale una ficción dentro de otra, sino que al referirnos a la metaficción estaríamos incluyendo a todas las obras que estudian los sistemas ficticios y sus mecanismos de creación. Con ello queremos decir que la metaficción es un fenómeno no exclusivo de la narrativa

---

<sup>37</sup> La metaficción según Ardila se define como el instrumento que «pone en evidencia la unión de un universo representado — materia narrativa, contenido, fábula, historia — con el acto mismo de la representación». En « Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana». 2009. Disponible en: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/viewFile/9794/9001>.

literaria o la propia literatura, sino que se extiende a otros campos de la cultura como el cine, las artes plásticas y la música (2009, p. 6).

Ardila hace una clasificación de los niveles metaficcionales o «semas constitutivos del concepto». Estos son características inherentes en las ficciones, independientemente de la escuela o teoría que se aborde:

1. Autorreflexividad: hacer ficción sobre/dentro de la ficción.
2. Autoconciencia: indagar, observar, razonar sobre la ficción desde la ficción misma.
3. Autorreferencialidad: problematizar la relación ficción y realidad.

Según Ardila, el concepto de autorreferencialidad va más allá del ámbito literario, pero si lo queremos circunscribir a este campo, su modalidad sería la de metaficción autorreferencial. Por ello, en esta última modalidad se relaciona la materia ficcional con el acto de la representación.

Respecto de los niveles denominados autoconciencia y autorreflexividad, la investigadora señala un vínculo entre estos y la posmodernidad, ya que considera que son los rasgos definitorios del fenómeno posmoderno. Ardila llega a esta conclusión basándose en los trabajos de Linda Hutcheon y Patricia Waugh. En ellos, pese a sus diferencias, se señala una relación directa entre metaficción y posmodernidad.

En nuestro trabajo, nos moveremos en los tres niveles propuestos por la investigadora, dado que la trilogía narrativa de Loayza así lo exige. En el caso de *El avaro* veremos que el análisis del texto tiene relación con la metaficción

autorreflexiva, autoconsciente y autorreferencial. En *Una piel de serpiente* y en *Otras tardes* observaremos que se presentarán los niveles de la metaficción autorreferencial y autoconsciente.

### 3.5. Estructura narrativa de *El avaro* (1955)

Una característica que aleja a *El avaro* de las otras dos obras que son motivo de nuestro estudio es la brevedad que posee el texto, ya que solo consta de veinte páginas que contienen nueve microrrelatos. Su composición no tiene correspondencia con los modelos narrativos que hasta entonces emplearon los escritores pertenecientes a la generación del cincuenta. Sin embargo, es la obra más editada del autor, así como la más estudiada en tesis universitarias, ensayos, artículos y reseñas (Gallegos, 2014, p. 186).

Como hemos visto anteriormente, las opiniones sobre la clasificación genérica de este libro son diversas, sin embargo, la mayoría coincide en que su brevedad no implica que haya algún tipo de vacío o carencia en la materia narrativa, sino todo lo contrario. Coincidimos con Jorge Valenzuela quien en su artículo «La representación del poder en *El avaro*», señala que Loayza hace uso de «los grandes arquetipos humanos» para dar lugar a una materia literaria que dialoga con la tradición:

Esa línea que explora en los mecanismos de constitución de los grandes arquetipos humanos, en los modos de ser ejemplares, desde una perspectiva que procura una relectura, una resemantización de los universales, a partir de una visión densa, filosófica (2009, p. 75).

Valenzuela también destaca una serie de características del libro como la brevedad, la exactitud y el diálogo crítico con la tradición, las cuales tendrían

coincidencia con la forma del microrrelato. Sin embargo, se refiere al relato homónimo del libro como un cuento, ya que señala que es el único que presenta el desarrollo de una acción narrativa mínima, pero suficiente (2009, p.78).

No es nuestro propósito buscar la clasificación más viable para el libro. Por consiguiente, no ahondaremos en este tema, dado que nuestra finalidad es ver cómo se construyen las imágenes heroicas en la narrativa de Luis Loayza.

### **3.5.1. Los mundos posibles en *El avaro***

El mundo ficcional representado en la mayoría de los relatos conserva las características del mundo real, sin embargo, la brevedad del texto es la causa inevitable de la incompleción de estos mundos. Ello se evidencia cuando notamos que la información que se brinda en cada relato es escasa, dado que se desconocen detalles elementales como el nombre de los protagonistas. Además se sabe que la ficción se basa en lo real, pero en ninguno de los casos se observa un mundo que tenga un referente contemporáneo o histórico reciente, sino que por las características estructurales del lenguaje y los elementos narrativos advertimos que estos mundos se ubican en un pasado remoto o legendario.

La falta de homogeneidad semántica también está presente en estos mundos ficcionales, ya que en relatos como «El monte» y «La estatua» encontramos dos tipos de dominios que coexisten: los naturales y sobrenaturales. Los primeros se relacionan con los protagonistas que poseen características humanas y los dominios sobrenaturales con las divinidades. En el caso de «El monte», se trata de un símbolo que asume las características de una deidad, puesto que ha sido testigo de eventos

heroicos y su existencia no está determinada a partir de actos humanos, sino desde un origen divino. Algo similar ocurre en «La estatua», donde se desconoce su creador. Sin embargo, la imagen ha generado el aprecio de algunos y el repudio de otros. En una época remota le fueron atribuidas características divinas y la población le rindió culto.

A pesar de la brevedad de la materia narrativa, en estos textos se destaca el trabajo realizado con el lenguaje. De este modo su concisión no le restará trascendencia.

### **3.5.2. Las imágenes heroicas de *El avaro***

Ahora presentaremos las imágenes heroicas de Luis Loayza en su trilogía narrativa. Empezaremos por *El avaro*, libro que fue editado en el año 1955. Posteriormente revisaremos las imágenes heroicas en *Una piel de serpiente* y *Otras tardes*.

#### **3.5.2.1. Palabras del discípulo**

En este relato el personaje del discípulo se caracteriza por su falta de profundidad e imposibilidad para actuar. Es un ser resignado a la soledad y a la sombra. Sus funciones no van más allá de guardar cual «bóveda» las ideas de su maestro, pero es incapaz de crear un conocimiento propio. Esto sucede producto de su inacción, puesto que las palabras del maestro se almacenan en sus libros sin provocar el efecto esperado, es decir, la creación de un nuevo conocimiento.



Desde la perspectiva narrativa nos encontramos frente a un narrador personaje que empieza su relato haciendo referencia a la tradición antigua donde los grandes maestros eran quienes impartían conocimientos y los discípulos debían aceptarlos como válidos. En este contexto el papel era la herramienta indispensable que solo poseían unos pocos. En tal sentido este material era la representación del poder en las clases dominantes.

Se produce un proceso de focalización interna, ya que el narrador nos introduce en su mundo interior o conciencia. El héroe no es un personaje conocido y aceptado por su colectividad. Se trata de un ser anónimo que no es capaz de ser alguien por sí mismo, puesto que el mérito de las enseñanzas es de su maestro y no suyo, dado que su actuar es limitado. No obstante, se dirige a una audiencia y la hace partícipe de la representación: «Ved, pues mis volúmenes» (Loayza, 2010, p. 27). Esto guarda relación con la modernidad, ya que aquí es importante el rol que ejerce el lector que ahora será activo. Se desea establecer un vínculo comunicativo y al mismo tiempo el narrador personaje expresa su verdad y su duda.

La imposibilidad de actuar es una característica que estará presente en la narrativa de Luis Loayza. Podemos señalar que la mayoría de imágenes heroicas que estudiaremos se verán limitadas en su actuar. El discípulo además de ser un personaje anónimo, proviene de una tradición que se rompe y es por ello que surge la duda en este tipo de héroes. Loayza sigue la premisa de Joyce cuando construye personajes que dudan y cuestionan su actuar.

Como hemos visto, la duda es otra característica propia de la modernidad. Una de las características principales de este narrador además de no poder actuar

es que cuestiona sus actos, debido a una observación que le hiciera su maestro: «Pero hay algo que pienso siempre: mi maestro me dijo que en mí, su devoto discípulo, en mí, nacido para escucharle, su lección sería efímera» (Loayza, 2010, p. 27).

En este caso el héroe deviene en antihéroe, puesto que los valores que lo caracterizan distan de ser tradicionales. Están más orientados a lo que el héroe «deja de hacer» y no a «lo que hace». Vemos que el discípulo representa un nuevo orden donde la escritura se impone sobre el razonamiento. Mientras que el maestro representa el saber tradicional que no tiene cabida en este nuevo mundo, por consiguiente debe morir o desaparecer para dar paso a la modernidad representada por el discípulo.

#### **3.5.2.1.1. Análisis intertextual**

En el segundo capítulo habíamos señalado el parecido entre los relatos de *El avaro* y los mitos Zen. Como hemos visto este relato tiene relación con el mundo clásico y básicamente la similitud señalada por Julio Ortega consistía en la soledad que tanto el héroe oriental como el de Loayza experimentaban en consecuencia al desencanto provocado por un problema que aparentemente no tenía solución, es decir, una paradoja. Los mitos Zen se caracterizan precisamente por finalizar a modo de paradoja.

Desde esta perspectiva, el héroe deberá pasar dicha prueba para alcanzar la iluminación o *satori* para lo cual hará uso de su imaginación. La filosofía Zen según Zuzuki es «la disciplina en iluminación» (Capra, 2003, p. 1). A pesar de sus orígenes

diversos (budismo, misticismo hindú, taoísmo, pragmatismo) la escuela Zen es la única que se concentra exclusivamente en la experiencia y no está interesada en ninguna interpretación más allá de esta. La experiencia Zen por lo tanto se puede definir de la siguiente manera:

La experiencia del Zen es, por lo tanto, la experiencia de la iluminación, de *satori*, y ya que esta experiencia, finalmente, trasciende toda categoría de pensamiento, Zen no se interesa en ninguna abstracción ni conceptualización.<sup>38</sup>

Como vemos, los relatos de Loayza no terminan en paradojas donde se alcanza la iluminación, sino en ironías. Sin embargo, es evidente que Loayza se inspiró en esta filosofía para crear los relatos de *El avaro*. Muestra de ello no solo la encontramos en la breve extensión de los cuentos, sino en el trabajo alegórico que realiza para esbozar su crítica. En este relato, notamos que se quiere dejar atrás los pensamientos individualistas y de tendencia mundana. Se trata de un estado egoísta que debe ser modificado por uno diferente donde el protagonista reconozca la poca profundidad que tuvieron en él las enseñanzas de su maestro.

En este caso, podemos encontrar solo un operador fundamental de la realidad en el relato: lo factual. Se evidencia que los hechos que transcurren en el mundo representado son compatibles con un tipo de realidad que es aceptada por los participantes. Lo factual estaría dado en las enseñanzas del maestro que el discípulo escribió en los grandes libros. Sin embargo, no podríamos hablar de otros operadores como lo mítico, ya que no advertimos la presencia de lo divino en el texto. Más allá de un proceso de desmitificación, como veremos en los otros relatos,

---

<sup>38</sup> Capra define así su concepción de la experiencia Zen en su artículo titulado «Vías del misticismo. Filosofía Zen». Disponible en: <http://www.shotokai.com/filosofia/zen.html>

encontramos que existe un cuestionamiento en el juicio valorativo que se hace sobre el héroe. Sus valores no son claros y hasta podríamos advertir su carencia. De aquí surge la admiración hacia los valores ajenos. Es por ello que decimos que en el presente texto se aplica «una poética del no hacer».

### **3.5.2.1.2. Nivel metaficcional**

Creemos que este relato se ubica dentro del nivel de la metaficción denominado autoconciencia<sup>39</sup>, puesto que se da un proceso de búsqueda o indagación acerca de la ficción. Esto queda evidenciado en frases como: «Pero hay algo que pienso siempre: mi maestro me dijo que en mí (...) su lección sería efímera» (Loayza, 2010, p.27). En este relato se ha creado una trama que no únicamente imita otra realidad, sino que la legítima.

### **3.5.2.2. El avaro**

Podemos apreciar que en este relato hay un referente intertextual proveniente de la tradición occidental, puesto que lleva el título de la obra teatral de *Molière* cuya trama gira en torno a este personaje odiado, quien es en efecto un avaro. Sin embargo, lo que ocurre en este caso es distinto, puesto que no se trata de un avaro que desee conservar únicamente su fortuna, sino también sus palabras. Por lo tanto emplea solamente las necesarias.

En el plano narrativo, observamos la presencia de un narrador personaje que en este caso también nos acoge en su mundo interno y además nos otorga un

---

<sup>39</sup> Este nivel metaficcional ha sido definido en nuestro estudio como la particularidad que presentan las ficciones para indagar, observar, razonar sobre la ficción desde la ficción misma (p.76).

discurso que emplea como justificación ante su avaricia. De esa forma esta deja de ser vista como un valor negativo y el personaje logra individualizarse. En este caso también se da el proceso de focalización interna. El símbolo de poder está representado por las monedas de oro. Estas no solo son bellas físicamente sino también de manera simbólica. El héroe en este caso también es un ser anónimo y además rechazado por la sociedad, por su avaricia.

Estamos en medio de una dicotomía, puesto que el héroe o antihéroe por un lado quiere ser aceptado y encajar en una sociedad que lo rechaza y condena sus acciones. Por otra parte, desea mantener su individualidad, dado que actúa según sus propias leyes. En este sentido podemos decir que presenta una conciencia escindida, ya que por un lado desea ser comprendido por su grupo y por otro es fiel a sus principios. Sin embargo, no se produce una lucha interior a causa de su conciencia doble, puesto que en este caso el protagonista no duda de sus acciones. Se trata nuevamente de la acción del «no hacer», dado que el héroe elige ser un antihéroe y tener sus propios valores.

El héroe se sabe despreciado y envidiado por los demás. Aun a sabiendas de ello, escoge el camino de la soledad, puesto que para él su mayor bien radica en el poder que le confiere poseer su fortuna y no piensa en gastar sus monedas, dado que eso significaría renunciar a dicho poder. En este caso el héroe se distingue por no seguir las normas sociales y transgredirlas sin reparo. El heroísmo de estos personajes se encuentra en que aceptan su soledad que surge como producto de su rebeldía.

Otra de las características heroicas del avaro es que al final del relato pone de manifiesto el temor al aburrimiento de un goce momentáneo y de esa forma da otra explicación de su avaricia. Este miedo paraliza al héroe e impide que pueda actuar libremente: «Y es lo mejor desearlos desde acá, no ir y hastiarse de su dulce sabor, de su jugo» (Loayza, 2010, p. 29).

Vemos que la imagen heroica también en este caso se aleja de la tradición antigua, ya que el héroe debería ser aceptado y querido por su grupo social. Así también tendría que poseer características como la generosidad y la valentía de las cuales el avaro carece. Queda claro que el interés fundamental del personaje está en su afán por diferenciarse del resto buscando suscitar entre ellos la envidia, además de obtener el reconocimiento público, ya que para él es más importante desear que actuar:

Pero mi amor no es sólo a su segura belleza(...). Con uno de mis cofres de objetos preciosos puedo comprar lo que muchos hombres creen la felicidad. Este poder es lo que me agrada sobre todo y el poder se destruye cuando se emplea (Loayza, 2010, p. 29).

Encontramos que el texto gira en torno al surgimiento de un antihéroe que encaja en la narrativa moderna. El proceso de desmitificación se da a medida que observamos las características de la figura heroica, la cual no carece de valores, sino que estos se contraponen a las aspiraciones de su grupo, dado que son distintos y están orientados a la preservación de lo que el héroe considera valioso.

#### **3.5.2.2.1. Análisis intertextual**

Como hemos observado anteriormente, en este texto hay alusiones claras al teatro francés, sin embargo también podemos observar relaciones intertextuales más

recientes. Así también se evidencia el uso de referentes simbólicos donde hay una sustitución de lo ideal por lo real y viceversa. Luciana Namorato nos instruye con un ejemplo de este tipo cuando advierte la transformación que sufren los símbolos correspondientes a los cuentos «Del rigor en la ciencia» de Borges y «El avaro» de Loayza. En el primer caso, el mapa pierde su valor cuando sus dimensiones alcanzan las reales en su afán por plasmar la realidad tal cual es. El símbolo ya no deja nada a la imaginación y con ello pierde su posición privilegiada. Esto sucede porque deja de representar la realidad y pasa a sustituirla; sin embargo, cuando las «nuevas generaciones» citadas deban escoger entre una realidad de papel (signo) y otra en movimiento, es evidente que la última saldrá ganando:

Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos (Citado por Namorato, 2009, p. 91).

En «El avaro» se evidencia un fenómeno parecido, puesto que el sujeto también es confrontado con el símbolo y la realidad, pero la inclinación del protagonista no se orienta en este caso por lo real, sino por lo simbólico. El sujeto sabe que al hacer uso del signo pierde todas las posibilidades que nacen de su posesión y por consiguiente no desea verse despojado de este imaginario, ya que es feliz con la sola idea de poder realizar sus objetivos.

Vemos que Loayza no repite el procedimiento de Borges, pero para no hacerlo tendrá que conocer a fondo los movimientos que tienen lugar en su discurso. Sobre la intertextualidad entre dichos textos, Luciana Namorato concluye:

La lectura de estos dos últimos textos, de Borges y Loayza respectivamente, nos deja dos lecciones posibles sobre el lenguaje y la realidad: los cartógrafos de Borges creen poder sustituir la realidad a través de sus mapas; el avaro de Loayza, en cambio, conoce las limitaciones materiales a las cuales conllevaría gastar sus monedas y prefiere refugiarse en sus cualidades simbólicas. El truco discursivo que Loayza parece sugerirnos es saber cuál es el momento acertado para detenerse y reconocer que el objetivo del discurso ya está cumplido (2009, p. 91-92).

Notemos que en este relato se hallan presentes tres tipos de operadores: lo factual, lo ficcional y lo mítico. El primero lo encontramos en las «no-acciones» del protagonista que en realidad son «acciones», ya que el héroe decidió obrar de dicha manera, es decir, no gastar sus monedas. El segundo tipo de operador se observa cuando el héroe menciona todos los objetos preciosos que podría darle su fortuna: un caballo, tierras, una casa mayor y mujeres, entre otros artículos que se pueden comprar en el mundo representado. Estos objetos son inexistentes en la trama, ya que no dejan de ser supuestos que no se materializan. El tercer operador lo vemos representado en las monedas que adquieren una connotación divina, ya que nadie puede cuestionar que simbolizan el poder. Será gracias a dicho precepto que no habrá concertación entre el héroe y su grupo social.

#### **3.5.2.2. Nivel metaficcional**

Vemos que la autorreflexividad<sup>40</sup> se manifiesta cuando el héroe evidencia los argumentos que tiene para ser un avaro. Al hacer las suposiciones que observamos en el texto, el héroe se ubica en otro plano ficcional distinto al del relato. De esta forma elabora una ficción en medio de otra: «Tantas monedas, digo, me darán un buey, tantas un caballo, tierras, una casa mayor que la que habito. Con uno de mis

---

<sup>40</sup> La definición de este concepto está en la sección teórica del presente capítulo (p. 76)



cofres de objetos preciosos puedo comprar lo que muchos hombres creen la felicidad» (Loayza, 2010, p. 29).

### 3.5.2.3. El visitante

En este relato el solitario se caracteriza por ciertas cualidades aceptadas por la sociedad como la honestidad, la humildad, la paciencia y el estoicismo. Sin embargo, también en este caso vemos que se trata de un personaje que se resigna a la soledad que conlleva cumplir con su destino.

En esta ocasión ya no veremos un narrador personaje, sino uno omnisciente y la focalización ya no será interna, sino externa. Estas características podrían relacionar al texto con la narrativa tradicional, sin embargo, también existen varios elementos como la brevedad y la duda, los que vinculan a este texto con la literatura moderna.

La inacción también es característica de esta imagen heroica, puesto que pasa sus días complaciendo al visitante quien es un ser hostil y brutal capaz de agredirlo a pesar de sus cuidados y atenciones. El solitario nunca hace nada para favorecer a su persona y ni siquiera intenta defenderse del visitante.

Este personaje no se muestra en su «heroicidad»<sup>41</sup>, sino que adopta una actitud estoica y espera pacientemente que llegue la prueba sin saber exactamente en qué consistirá. Los valores de este héroe están lejos de acercarse a los de uno tradicional, puesto que el estoicismo podría confundirse con falta de valentía: «Un

---

<sup>41</sup> La heroicidad del personaje en nuestro estudio se entiende como los atributos clásicos o tradicionales que se suelen atribuir a las imágenes heroicas en el plano temporal que presenta la obra. Sin embargo, si en este caso tomamos en cuenta los valores de la filosofía Zen, veremos que el hecho de no actuar se acopla a dicha realidad.

día arrebató al solitario su comida y lo golpeó. Con el rostro ensangrentado, mientras se dolía, el solitario no se defendió, pensando que esa era la prueba esperada» (Loayza, 2010, p. 31).

La convicción de cumplir con su destino detiene sus acciones. Sin embargo, en el último instante de su vida duda de haber hecho lo correcto y de que dicha prueba en realidad haya existido: «Ahora, pensó, la prueba culmina. Pero ya no pudo ver y sintió la muerte. Entonces dudó» (Loayza, 2010, p. 32).

La lucha que lleva a cabo el héroe no es externa, por el contrario, siempre se mantiene con la duda sobre la prueba y prefiere mantener una actitud sumisa ante los cambios que ocurren a su alrededor.

#### **3.5.2.3.1. Análisis intertextual**

Observamos que este relato también tiene relación con los mitos orientales, ya que la actitud del solitario es muy parecida a la filosofía Zen donde la iluminación se adquiere a través de la experimentación y se tiene que pasar pruebas para alcanzar dicho estado. Asimismo, se trata de un personaje que vive aislado del mundo y se entiende que está a la espera de una prueba. El lugar donde se dan los hechos tampoco es claro, sin embargo, se puede pensar que se trata de un lugar alejado y silvestre, ya que el héroe menciona que cazaba sus alimentos para dárselos al visitante: «Cambiaron las estaciones y el solitario siguió en su espera. Buscaba el agua, la caza, las verduras y las ofrecía al visitante» (Loayza, 2010, p. 31).

El texto finaliza con un cuestionamiento del héroe quien no llega a tener la certeza de haber atravesado la prueba que esperaba, ya que a pesar de su estoicismo no tiene ningún tipo de experiencia sobrenatural que le dé la iluminación deseada: «(...) tomaba las sobras pensando que quizá ese día, el odioso, transformándose, le hablaría, dando por satisfecha la prueba» ( p.31).

En este relato encontramos dos operadores que se relacionan con la realidad: lo factual y lo mítico. El primer operador se refiere a los hechos factuales que se llevan a cabo en la representación, es decir, la llegada del visitante que irrumpe en la estabilidad y la paz del solitario.

Una interpretación de Elton Honores (2010) señala que el visitante representaría un orden nuevo que trae consigo una transformación del mundo y cambios en los espacios privados. Mientras que el solitario vendría a ser la representación de la tradición. En este caso la muerte del solitario se puede entender de manera simbólica, ya que con él muere todo lo tradicional para dar paso a lo moderno. Del mismo modo no se rechaza la posible relación entre el visitante y los grupos migrantes que transformaron la urbe limeña en los años cincuenta (p.111).

El segundo operador tiene relación con lo mítico y lo divino, puesto que el solitario ha estado esperando atravesar con éxito una prueba que es vital para alcanzar un estado de iluminación que sobrepasa la comprensión del mundo terreno. En tal sentido, la prueba es necesaria para que el héroe pueda convencerse de que sus creencias tienen fundamento. Sin embargo, el relato finaliza con la duda y esto no permite que el héroe logre su propósito.

### **3.5.2.3.2. Nivel metaficcional**

Pensamos que este relato se encuentra en el nivel metaficcional de la autoconciencia, ya que como vemos el héroe cuestiona, indaga y al final no se conforma con el sustento de sus creencias. Ellas constituyen la ficción. La duda que expresa al final del relato representa que lo fáctico se impuso sobre lo mítico:

Una mañana el solitario no pudo levantarse. La fiebre lo poseyó y después la temblorosa agonía. Miró al visitante, ceñudo en un rincón. Ahora, pensó, la prueba culmina. Pero ya no pudo ver y sintió la muerte. Entonces dudó (Ibíd., p. 31-32)

En el nivel metaficcional que se aprecia, el autor hace reflexionar a su personaje sobre la verdad fáctica y el mito, puesto que se da la oposición entre los hechos y las creencias. El resultado no favorece la persistencia de dichas creencias, dado que no se sabe si el visitante era la prueba que el solitario esperaba.

### **3.5.2.4. El viento contra mi cabeza...**

Este relato no tiene título y lo anterior es el segmento con que inicia. Encontramos a un narrador personaje que nos lleva hacia su subjetividad. Por ello podemos decir que existe una focalización interna.

No vemos al héroe plenamente en su «heroicidad», puesto que si bien es un ser fuerte, es portador de valores muy distintos a los que poseen los héroes tradicionales. Se trata de un rebelde que asume el rechazo de su grupo social y familiar. En su historial no figuran las hazañas propias de todo héroe en beneficio de su comunidad. Sin embargo, conoce sus virtudes y no teme a quienes lo critican, ya

que su fuerza le da esa libertad. Este personaje se encuentra reflexionando sobre su actuar y expone su verdad a un público que debe elegir si está de acuerdo con él o no. En este sentido vemos que el papel del lector es activo, lo cual nos advierte de nuevo que estamos frente a un texto moderno.

#### **3.5.2.4.1. Análisis intertextual**

Aunque no haya un título que nos oriente a primera vista, vemos en el correr de la lectura que la descripción del héroe tiene correspondencia con la de la figura mitológica de Hércules. Al igual que este héroe, el del relato estaba destinado a diversos «oficios» y en comparación con sus hermanos es el que tiene mayor fuerza. Además, de manera similar a la del héroe griego, eligió vivir solitario en medio de la naturaleza y expuesto a los peligros del bosque. Se trata de un ser muy fuerte que fácilmente se deja llevar por los placeres mundanos y limita el empleo de su fuerza a defenderse de sus detractores:

Yo entro a casa cuando para comer o escucharlos. O adornarme porque me gustan los aceites sobre mi piel y el tacto de las telas nuevas, de pliegues filosos. A eso voy ahora: al baño de olorosos ungüentos, a reírme de la estúpida charla de mis hermanos. Y nadie se me atreverá, porque soy el más fuerte. (Loayza, 2010, p. 33)

El héroe en este caso se caracteriza por ser rebelde, narcisista, fugitivo y solitario. Pero además de tales características que ya podíamos advertir en los tres primeros relatos, se trata de un héroe fuerte físicamente y que a diferencia del solitario está dispuesto a hacer uso de su fuerza de ser necesario.

En este relato podemos encontrar dos operadores de la realidad. En primer lugar, lo factual. Esto tiene que ver con las acciones que el héroe ha realizado como

irse a vivir al bosque y hacer su voluntad siempre. El segundo de los operadores que se desprende del primero, se trata de lo ficcional, ya que este personaje a menudo imagina a otros seres: «Imagino en el río una mujer que mueve los brazos hacia mí». Otro ejemplo de este tipo lo observamos cuando se refiere al mayor de sus placeres: «Pero el mejor es caminar por el bosque cantando cualquier cancioncilla, arrancando ramas, acompañado de amigos invisibles» (Loayza, 2010. p.33).

En este relato el nivel mítico es desvirtuado por el protagonista, quien no cree en divinidades, ya que él mismo se considera un ser superior a los demás hombres. No se trata de un héroe anónimo que deba vivir escondido en un bosque o se sepa despreciado por su grupo social, sino que va más allá porque en esencia lo que desea es su libertad. En este caso el héroe debe aceptar también su soledad, pero esto no lo incomoda, sino que aprovecha sus ratos a solas para divertirse.

A diferencia de los héroes tradicionales que preveían su destino por medio de los oráculos, el héroe de Loayza sabe que su futuro es incierto, puesto que un rebelde como él no puede tener un buen fin. También sabe que el camino que empezó tendrá que recorrerlo solo. En este sentido se muestra dubitativo:

Un día morirás desangrado como un animal salvaje, me han dicho mis hermanos. O quizá vuelva a la ciudad para no irme más y tome como mujer a la muchacha color de espiga que sonrío cuando me mira. (Loayza, 2010, p.34)

La sentencia lanzada hacia el final, hace referencia a los relatos anteriores del libro. A diferencia de los primeros héroes, este tiene la plena seguridad de no querer llevar una vida de abstinencia o sacrificio. Podemos decir que en este personaje no

se da una ninguna lucha interior: «No habré perdido mis años contando monedas, inclinado sobre escrituras, escuchando palabras inútiles» (Loayza, 2010, p.34).

#### **3.5.2.4.2. Nivel metaficcional**

Creemos que en el relato se presentan dos niveles de la metaficción. En primer lugar la autorreflexividad, ya que según esta la ficción se da dentro de la ficción. Esto sucede cuando el héroe da rienda suelta a su imaginación y se ve acompañado de otros personajes como la mujer que le extiende los brazos en el río y también cuando habla de correr a lado de sus amigos invisibles.

También se presentará la autorreferencialidad. Esta agrupa al primer nivel de ficción del relato, puesto que el discurso crea una trama que no solo imita la realidad, sino que en efecto asume este papel.

#### **3.5.2.5. El héroe**

El escenario de este relato cuenta con diversos recursos de una época mítica donde los héroes se encargaban de dar muerte a los monstruos que azotaban las ciudades. En la época clásica, la figura del héroe como hemos señalado anteriormente se correlaciona con su origen semidivino. Por lo tanto, se entiende que para la conciencia colectiva occidental, el héroe es un ser que trascenderá el plano terreno a un estado de divinidad o sacralidad. Sin embargo, Loayza emplea elementos tradicionales para desmitificarlo y abordar una temática moderna. Prueba de ello es la connotación negativa que recibe el oráculo en el texto que vemos a

continuación: «No hay que prestar oído a estos oráculos que roban la fuerza» (Loayza, 2010, p.35).

El relato anterior tiene como eje fundamental el proceso de desmitificación de un héroe, quien a la vista pública es un ser valeroso, feroz e invencible, sin embargo, la verdad dista de ser lo que parece. Desde el primer párrafo se pone de manifiesto que el héroe tiene un secreto que ha guardado por mucho tiempo justificado por el deber. Sin embargo, sabiéndose acabado y por terminar sus días, decide mostrarse tal cual es.

En el segundo párrafo se da a conocer la verdad del héroe. De ese modo se produce la ruptura con la imagen tradicional, ya que queda evidenciado que no posee las virtudes que todos le atribuyen, sino que su actuar roza con lo cómico: «Sépanlo, yo no maté al monstruo en su caverna. Al verlo cerré los ojos aterrorizado y me eché a temblar» (Loayza, 2010, p.35).

En este caso, la inacción también es parte fundamental en la caracterización del héroe y deviene una pieza clave para definirlo como tal, puesto que es precisamente su imposibilidad para actuar la que provoca la ruptura entre lo aceptado tradicionalmente como heroico y lo definido como tal en el relato. Podemos advertir que el héroe se ha convertido en un antihéroe.

Desde una perspectiva narrativa, encontramos, como en la mayoría de los relatos, a un narrador personaje que nos muestra la subjetividad de su conciencia. Notamos que se produce la ruptura entre el modelo tradicional y el moderno, ya que



en los relatos tradicionales se suele mantener la objetividad y no es común hallar el tipo de focalización interna.

El personaje no muestra atributos heroicos, sino que toma una postura reflexiva que es la antesala a la revelación de su secreto. La lucha que se produce en este personaje no se da de manera evidente o externa como sucede con el héroe tradicional, sino que se pugna una batalla interior que el héroe libra consigo mismo. En este sentido concordamos con Gallegos en que el héroe presenta una «conciencia escindida»<sup>42</sup>, puesto que tiene dos personalidades: la que la sociedad le atribuye y la que tiene de sí mismo (2014, p. 209).

#### **3.5.2.5.1. Análisis Intertextual**

Como ha señalado Alejandro Sustí (2007),<sup>43</sup> este texto hace una clara alusión al mito de Teseo y el minotauro. Así también se ha relacionado la imagen de la esposa del héroe con Ariadna que al final del relato es quien da cuenta de la desacralización del personaje: «Pero mi difunta esposa solía decirme que yo era nada más que un hombre como todos, y aun inferior a su primer marido» (Loayza, 2010, p.36).

No creemos que el héroe de Loayza sostenga una relación metaficcional con este único mito, sino que por el contrario este mito escogido por Loayza se basa en un «arquetipo» o «patrón universal». Como habíamos señalado en el primer capítulo

---

<sup>42</sup> La conciencia escindida es un término acotado por Gallegos en su tesis que fue empleado para explicar la doble conciencia del personaje, puesto que la imagen que tiene de sí mismo se opone a la que representa en su entorno social.

<sup>43</sup> Como habíamos señalado en el segundo capítulo, Sustí destaca la similitud entre este relato y el mito de Teseo (p.40).

de nuestro trabajo, la mayoría de mitos de la antigüedad se asocian con la existencia de una «leyenda patrón».<sup>44</sup>

Observamos que en este relato se conjugan y contraponen algunos operadores de aquello que llamamos realidad. El primer operador se relaciona con los hechos que, sin importar la forma, consigue su cometido: efectivamente mató al monstruo en la caverna, también a la serpiente marina y a algunos enemigos, ayudando así a su comunidad. De estos hechos se desprenden los otros dos operadores. Por un lado, el estatus mítico que alcanza en este personaje en la memoria colectiva a fuerza de repetición («lo han descrito tantas veces que ya es clásico»); y en tercer lugar tenemos al imaginario común de un héroe que no tiene correspondencia con la idea que tiene de sí mismo el protagonista.

Observamos que el proceso de desmitificación tiene lugar a partir de la contraposición que se da entre dos discursos de la realidad en el mundo representado: la verdad y el mito. Vemos que la colectividad a fuerza de costumbre o repetición capta las características heroicas del protagonista; sin embargo, las creencias que para el grupo social son verdaderas, para el protagonista son falsas.

Según Gallegos (2014) la muerte se presenta en este caso como una fuerza liberadora que hace que el protagonista se quite un gran peso de encima y de esta manera pueda evitar sus «obligaciones» con la comunidad. Por lo tanto, podrá revelar su verdadera identidad (p. 212).

---

<sup>44</sup> Este concepto es empleado por Otto Rank para agrupar a las diferentes leyendas que ofrecen una explicación sobre el origen de los héroes en la antigüedad (p.9).

Otro aspecto que debemos remarcar en la configuración del relato es que hay una recuperación de lecturas clásicas y universales, ya que se toma como punto de partida la tradición antigua, pero debemos tener presente que esta vuelta atrás no se da con el fin de retomar dichos preceptos, sino de desmitificarlos.

#### **3.5.2.5.2. Nivel metaficcional**

Consideramos que este relato se inscribe en los tres niveles de metaficción que son la autoconciencia, la autorreflexividad y la autorreferencialidad. El primer nivel se advierte al observar que se trata de un relato donde la ficción surge dentro de la propia ficción, la cual estaría representada por una creencia colectiva que pierde su validez. El segundo nivel queda evidenciado con el cuestionamiento del protagonista y su necesidad de dar a conocer la verdad. En tercer lugar observamos que el nivel de la autorreferencialidad agrupa a los dos primeros, puesto que se trata de una creación ficcional que obedece a leyes propias. Como vemos, el mundo representado no da cuenta de un referente histórico identificable.

#### **3.5.2.6. La bestia**

En este relato también observamos una orientación intertextual con la tradición literaria occidental, ya que al referirse a una bestia un lector competente sabe que hay una alusión a diversas mitologías de la época antigua y medieval como por ejemplo la greco-latina.

Para la conciencia colectiva occidental, una bestia es un ser carente de razón o lógica cuya función es básicamente la de causar miedo y sufrimiento a quienes

tienen el infortunio de cruzarse en su camino. En este sentido, podemos señalar que es todo un grupo social el que mantiene un concepto establecido acerca de este antihéroe.

Respecto a la narrativa, vemos que se trata de un narrador personaje que una vez más nos introduce en la subjetividad de su conciencia y el proceso narrativo se da desde la focalización interna. Este héroe dista de ser aquel que muestra su dimensión heroica, dado que ni siquiera llega a ser un hombre.

El carácter moderno del relato se evidencia cuando esta criatura decide emitir un juicio de valor relativo a la especie humana. Así también, observamos que hay una tensión en la conciencia del héroe, ya que no se siente conforme con su corporalidad y desea adquirir el cuerpo de un hombre.

El héroe se encuentra solitario y reflexionando sobre sí mismo. Se dirige a un público para revelar su historia, ya que debe librar una lucha interna de cuyo desenlace aún no está seguro. Sin embargo, lo que importa no es lo que hace el héroe sino lo que dice: «Seré o he sido uno de ellos; cuando los conozca ganaré su figura y memoria y me recibirán, ya librado para siempre de este monstruoso cuerpo infeliz» (Loayza, 2010, p. 37).

#### **3.5.2.6.1. Análisis intertextual**

Este relato guarda relación con textos de la época medieval. Vemos que el héroe de este relato es un ser personificado, puesto que se trata de un ente

sobrenatural que adopta características humanas como la envidia, la soledad y la vanidad:

Desde que los miré por primera vez he resistido la sed, la helada lluvia y otra vez la sed, sin dejar mi sitio. Yago mirándolos hasta que la ciudad se ensombrece y silencia; espero que se apaguen las últimas antorchas y desciendo para pasar por sus calles, ocultándome, y oírlos cantar (p.37).

Si partimos desde una perspectiva no humana, advertimos que la bestia en todo momento es algo más que un ser mitológico, puesto que está provisto de razón, atributo puramente humano.

En este relato también observamos un proceso de desmitificación, puesto que la bestia no será el azote que figura en el imaginario de la sociedad, sino que añora ser como ella y en algún momento desea convertirse en ella. No tiene sed de sangre sino de belleza y perfección, cualidades humanas que valora y respeta.

La cronología llama la atención, puesto que cuando el personaje se refiere a su estado anterior y al futuro, no hace diferencia, además completará su proceso de personificación y quedará convertido en hombre: «Seré o he sido uno de ellos; cuando los conozca ganaré su figura y memoria y me recibirán, ya librado para siempre de este monstruoso cuerpo infeliz» (Loayza, 2010, p. 37).

La lectura que proponemos se orienta hacia la problemática en torno a la representación del héroe que se observa en el relato. El escenario tiene correspondencia con un mundo poco civilizado, ya que se habla de «luces con antorchas» y de gente que «se baña en el río». La figura del héroe parte de una visión tradicional, sin embargo, se adopta una perspectiva moderna por el hecho de

que nuestro héroe es un ser sobrenatural. Debido a esto, vemos que en el relato se conjugan ciertos operadores de la realidad: lo factual y lo ficcional.

Dentro de lo factual podemos señalar los hechos que tienen lugar en el relato como el papel anónimo que debe adoptar el héroe, ya que lejos de mostrar su heroicidad debe esconderse para no generar repudio o pánico en la población. Asimismo, tenemos las acciones cotidianas del grupo social que son observadas por el héroe.

De este operador se desprende lo ficcional o imaginario, puesto que el héroe no es un ser humano. Por lo tanto, como una «bestia» posee distintos atributos tales como el poder observar a los seres humanos desde las alturas, posiblemente esto signifique que se trata de un ser que vuela, ya que su lugar habitual está junto a los edificios. En este sentido se puede hablar de un nivel imaginario, dado que estos hechos no encajan en lo que conocemos como realidad.

#### **3.5.2.6.2. Nivel metaficcional**

En este texto, podemos hablar del nivel de la metaficción denominado autorreferencialidad, puesto que el discurso genera una trama que no únicamente se confunde como la realidad, sino que se toma como si lo fuese. El narrador nos introduce en la conciencia del protagonista y de esta manera percibimos el mundo desde la cosmovisión del héroe.

### **3.5.2.7. El monte**

En este relato, a diferencia del anterior, el protagonista ya no será un ser vivo sino uno inanimado. Se trata del monte, un lugar cuyas características mantendrán un vínculo constante con las cualidades humanas. El monte es el nexo entre el pasado mitológico y el presente. Como prueba de ello en el primer párrafo se hace mención de los hechos heroicos que se llevaron a cabo en el monte. Para el narrador, este hecho será motivo de admiración:

Los primeros habitantes de la ciudad vencieron a los enemigos en este monte, ayudados por el que es más que los hombres. Lo venero; saludo cada mañana su presencia prodigiosa (Loayza, 2010, p.39).

Desde la perspectiva narrativa vemos que hay un narrador omnisciente y la focalización es externa, el protagonista es un ser incapaz de actuar o realizar hazañas. En este lugar tuvieron lugar hechos prodigiosos en el pasado (libertad/justicia), sin embargo, los tiempos cambiaron y ahora solo se dan hechos cotidianos e intrascendentes (caos/desorden). Al final del relato encontramos nuevamente el tópico de la duda ante el porvenir. A pesar de su pasado heroico, no se sabe si el monte seguirá existiendo en el futuro:

En mis paseos encuentro a veces parejas de tímidos amantes que veo abrazarse, inadvertido. Ello pasará y el monte permanece, me digo entonces. Pero no sé si esto será verdad y emprendo el regreso temeroso (Loayza, 2010, p.39).

#### **3.5.2.7.1. Análisis intertextual**

Notamos que Loayza trabaja con un tema que proviene de la tradición antigua, sin embargo, se está refiriendo de manera intrínseca a la incertidumbre de

los años cincuenta donde la ciudad de Lima también atravesaba por cambios que generaban la duda en los habitantes de un lugar que al igual que el monte tuvo un pasado glorioso, pero un futuro incierto.

La imagen de la Lima colonial que fuera escenario de las luchas de independencia y de la revolución industrial estaba quedando de lado para dar paso a la migración provinciana y a la formación de nuevas clases sociales.

En este caso también debemos señalar la problemática en la representación del relato, ya que el monte es escenario de acontecimientos que corresponden a épocas diferentes. En tal sentido diremos que este lugar se ha representado desde una mirada tradicional (orden establecido) que dialoga con lo moderno (caos).

Aquí encontramos también algunos operadores de la realidad: lo factual y lo mítico. El primer operador se relaciona con los hechos que tienen lugar en el monte que por un lado son trascendentales como las batallas que libraron los héroes de antaño y en épocas más recientes serán hechos cotidianos que no aseguran un reconocimiento por parte de las generaciones futuras.

El segundo operador que encontramos vendría a ser lo mítico o sagrado, ya que en este lugar se llevaron a cabo hechos donde los héroes fueron ayudados por seres divinos para vencer a sus oponentes: «Los primeros habitantes de la ciudad vencieron a los enemigos en este monte, ayudados por el que es más que los hombres» (Loayza, 2010, p.37).



### **3.5.2.7.2. Nivel metaficcional**

La autoconciencia se observa cuando se indaga, se busca y cuestiona el origen de la ficción. En el relato vemos que hay un cuestionamiento que apunta a lo incierto del futuro del monte. Esto se relaciona con el desorden o caos imperante en las épocas modernas. Asimismo, vemos que el nivel autorreferencial se haya presente cuando el narrador omnisciente nos señala un mundo ficcional que es tomado como realidad.

### **3.5.2.8. La estatua**

En este caso vemos que la imagen heroica también atraviesa un proceso de personificación, puesto que cobra vida y es por ello que podemos observar diferentes estados de ánimo en ella. La estatua también es un símbolo de la ciudad cuyo origen es desconocido. Los habitantes de la ciudad señalan que la estatua es dos veces más grande que el hombre más alto. Este recurso le otorga caracteres divinos, puesto que a pesar de su forma humana posee dones superiores y exclusivos de los dioses.

Desde la perspectiva narrativa vemos que se trata de un narrador personaje (joven) que pertenece a uno de los bandos que se forman en esta representación narrativa (jóvenes/guardianes del templo). Este narrador nos introduce en su subjetividad y aquí tiene lugar la focalización interna y el mundo representado es aquel que el narrador nos muestra como su realidad.

Encontramos que la tensión parte de la incertidumbre sobre el origen de la estatua y de la posibilidad de conocer este origen (si los guardianes del templo decidieran revelar el secreto). La falta de conocimiento de dicha información da como resultado esta oposición de ideas. En el relato percibimos que lo importante no son los hechos (todo parece estar detenido), sino lo que se dice. La importancia de la información que se desconoce es un hecho predominante en la trama del relato.

#### **3.5.2.8.1. Análisis intertextual**

En el título de este relato podemos encontrar una orientación intertextual hacia diversas fuentes, ya que la estatua según el pensamiento colectivo occidental ha existido desde el origen de los tiempos para simbolizar generalmente a seres divinos y sagrados.

La duda, típico signo de la modernidad, surge en este caso por el desconocimiento del origen de la estatua, puesto que a pesar de que se dice que los guardianes del templo conocen y guardan el secreto, dicha información se pone en tela de juicio, ya que muchos piensan que es un invento:

«(aunque, debo decirlo, los jóvenes no confiamos en ellos: ¿por qué son tan herméticos? ¿no es posible que hayan olvidado el misterio y se valgan para su simulación de severa, silenciosa apariencia?)»(Loayza, 2010, p.41).

En este relato vemos que Loayza también juega con una temática tradicional para generar la ruptura dentro del propio entorno, puesto que el cuestionamiento sobre la estatua no proviene de afuera sino que surge de los habitantes más jóvenes de la ciudad.

Con respecto a la cronología sucede algo que guarda parecido con el relato precedente, ya que el tiempo es cíclico y el único elemento que posee estabilidad es la estatua, cuya existencia se anticipa a los hombres. Así como la estatua parece cambiar de estado de ánimo y posición, la acogida del público hacia ella es también variable, ya que en cierto tiempo fue adorada por los ciudadanos y en otro, quisieron destruirla:

Así hubo un tiempo en que se adoró la estatua: se le ofrecieron sacrificios y se olvidó al dios del templo; años después se le consideró como una amenaza que se evitaba mirar: algunos llegaron a pensar en destruirla (Loayza, 2010, p. 41).

Los operadores que encontramos en este relato son lo ficcional, lo imaginario y lo mítico. El primero lo vemos en la realización de hechos factibles como la convivencia diaria de los habitantes de la ciudad con la estatua que ha llegado a ser una constante en sus vidas. El segundo operador se refiere a lo ficcional. Aquí advertimos las historias que surgen alrededor del origen misterioso de la estatua. La falta de credibilidad que muestran los jóvenes hacia el secreto de los guardianes del templo. De aquí se desprende la duda de que sea posible que alguno de los habitantes sepa el verdadero origen de la estatua.

El tercer operador abarca lo mítico o lo sagrado. Aquí se ubicaría la estatua como símbolo de un orden desconocido que a pesar del tiempo sigue vigente. El desconocimiento de su origen le otorga caracteres emparentados con lo divino.

### **3.5.2.8.2. Nivel metaficcional**

En el texto encontramos estos dos niveles de la metaficción. En primer lugar está la autorreflexividad, ya que dentro de un mundo ficcional encontramos otro. El primero de ellos es el que se ve representado en el relato y el segundo corresponde al mundo mítico y desconocido donde se creó la estatua.

La autoconciencia se da cuando observamos que hay un cuestionamiento del narrador personaje. En un inicio los jóvenes indagan y buscan respuestas sobre el origen de este símbolo (ficción), pero después vemos que hay una toma de posición que cuestiona el saber tradicional de los guardianes.

### **3.5.2.9. Éxodo**

En este relato advertimos que se habla de la destrucción de una ciudad. Desde el primer párrafo se respira una atmósfera de incertidumbre y caos. El ambiente de desolación sugiere una ciudad de la antigüedad donde los reyes eran la autoridad y los hombres respetaban la palabra de los sacerdotes.

Los dioses se muestran ausentes o ajenos a la catástrofe y no importan los sacrificios que se hagan en su nombre. No existen más diferencias sociales entre unos y otros hombres, puesto que todos comparten el desastre:

Vemos al sumo sacerdote levantar su cuchillo sobre el sacrificio y matar con presteza. La sangre gotea en las gradas, mas antes de la invocación el rey se arranca entre voces las ricas vestiduras y se mesa los cabellos, postrado ante el tabernáculo (Loayza, 2010, p. 43).

Desde el punto de vista narrativo encontramos que hay un narrador personaje que es testigo de lo que ocurre en la ciudad. Este nos introduce en su subjetividad y observamos que los hechos son narrados desde una focalización interna.

En este caso no observaremos una tensión por diferencias ideológicas, sino porque los hechos sobrepasan los deseos de los habitantes de la ciudad que está por destruirse. Se trata de una fuerza que es superior a sus conocimientos.

#### **3.5.2.9.1. Análisis intertextual**

Observamos en el título que hay una orientación intertextual desde una perspectiva religiosa cristiana, ya que este relato lleva el nombre de uno de los libros de la Biblia. Además, el significado que se desprende del nombre del texto religioso es compatible con el relato, ya que también trata del fin de una civilización.

Encontramos en el relato ciertos operadores que se relacionan con la realidad: lo factual estaría vinculado con los acontecimientos y lo mítico. El primer operador se refiere al hecho mismo de la destrucción que tiene lugar en el momento en que transcurre la narración. La descripción de los hechos ofrece al lector un ambiente desolador y sin esperanza.

El segundo operador, que vendría a ser lo mítico, podemos apreciarlo en los intentos fallidos por calmar la furia de los dioses y en las imágenes heroicas que sucumben en el éxodo, puesto que ya ni héroes ni reyes pueden evitar la destrucción. No existe remedio para el cambio que ya está aconteciendo y cuando

se acude a la instancia suprema, la respuesta es incierta. En este sentido podemos hablar de un proceso de desmitificación:

Unos dicen que la palabra del dios ordenó este éxodo; otros que el dios no contestó a la invocación y el rey, temeroso del desastre, lo ha decidido; otros que el éxodo es el desastre (Loayza, 2010, p.43).

Nuevamente podemos advertir un tema que sobrepasa el sentido tradicional para pasar a convertirse en un tópico universal, puesto que la destrucción de la ciudad y el advenimiento de un nuevo orden es lo que Loayza observa en una ciudad de Lima que se va para no volver. Los barrios nuevos harán de la ciudad un lugar caótico donde todos luchan por sus vidas. Además, se vislumbra la aparición de una nueva clase social, el migrante provinciano.

Lo que se desea en este último relato es finalizar de manera casi puntual el proceso de desmitificación que inició desde el primer relato. Todos los relatos están unidos por un tema en común que es la caída de la tradición para dar lugar a un ámbito moderno que se rige bajo leyes diferentes.

#### **3.5.2.9.2. Nivel metaficcional**

Vemos que al dudar de los dioses se produce un cuestionamiento del antiguo orden. Por lo tanto, observamos que la metaficción se encuentra en el nivel de la autoconciencia, ya que se hace una indagación y búsqueda dentro de la propia ficción.

En el caso de la autorreferencialidad, vemos que hay una oposición entre lo ficcional y lo real. Resulta evidente que el mundo ficcional tiene su base en un

pasado remoto, puesto que el espacio del relato sugiere un ambiente poco civilizado donde aún se practican sacrificios y la gente cree en dioses paganos. En este aspecto no habría punto de comparación con la religión católica, ya que esta solo permite la adoración a un dios. Advertimos que aunque el mundo representado no dé cuenta de un lugar fantástico, tiene referentes propios que no guardan relación con la realidad actual.

### **3.6. La estructura narrativa de *Una piel de serpiente* (1964)**

Editada por Populibros en el año de 1964, *Una piel de serpiente* es hasta el momento la única novela del escritor. Esta muestra la fractura moral de una sociedad en la época de la dictadura de Odría. Se reafirma la visión nostálgica y reflexiva del autor sobre la ciudad capital. Por tal motivo, puede ser comparada con una obra posterior, *Otras tardes*, conjunto de cuentos, que al igual que *Una piel de serpiente* tiene personajes cargados de laconismo y desánimo por la vida. A diferencia de *El avaro*, en esta obra observamos un referente histórico identificable. Asimismo, los protagonistas de *Una piel de serpiente* tienen en común con los de *Otras tardes*, su inclinación nostálgica al observar una ciudad que ha dejado de ser colonial y valiosa para convertirse en algo común y caótico.

#### **3.6.1. Los mundos posibles en *Una piel de serpiente***

Observamos que el mundo ficcional en este caso a diferencia de *El avaro* presenta un referente histórico correspondiente a la época contemporánea. Además, los protagonistas responden a nombres propios. En este caso no coexisten dominios de tipos diferentes, ya que todos los hechos se dan en un mundo ficcional análogo al

mundo real. En tal sentido, no podemos hablar de una falta de homogeneidad semántica producida por el dominio mítico como ocurre en *El avaro*.

Por otro lado, la incompleción del mundo es una característica presente en la novela, puesto que encontraremos «vacíos» que según Doležel se relacionan con una «eficacia estética». Como vemos, la incompleción inevitable de la novela responde a una cantidad significativa de «vacíos» que tienen que ver con el estilo empleado por Loayza. Un ejemplo de ello, lo observamos en la parte final de la novela, cuando la llamada que realiza el protagonista no encuentra respuesta. Asimismo, se desconoce el futuro de los personajes, ya que la obra solo contiene un periodo breve de sus vidas.

### **3.6.2. Las imágenes heroicas en *Una piel de serpiente***

El título de la obra da cuenta de un proceso de cambio o metamorfosis que sufrirá el protagonista. En esta novela el héroe está representado por un joven limeño llamado Juan quien pertenece a una clase social burguesa venida a menos. Juan es un ser que se resigna a la soledad y le resulta imposible poner en marcha sus ideales políticos.

En el primer capítulo de nuestro trabajo vimos los tipos de novela que fueron propuestos por Lukács y habíamos dicho que el perfil del héroe en este caso se ajustaría al segundo grupo, puesto que se trata de un ser pasivo que no pretende realizar grandes hazañas. Así también, nuestro héroe tiene plena conciencia del mundo que lo rodea y ello no le permite sentir ningún tipo de satisfacción. Por lo



tanto se halla limitado en diversos aspectos de su vida, ya que todo se rige desde una perspectiva pesimista y que tiende al fracaso.

El héroe de *Una piel de serpiente* presenta características que lo acercan al segundo tipo de novela de Lukács; sin embargo, existe una diferencia que no puede pasar desapercibida y esta radica en que la narración no muestra el mundo interior del protagonista, sino que ello se infiere de sus no-acciones. En este punto advertimos que la novela tiene un desenvolvimiento lento y las imágenes heroicas se caracterizan por su escasa motivación para actuar la cual que resulta a menudo fallida, puesto que existen fuerzas que se oponen a sus proyectos.

Desde el punto de vista narrativo, encontramos un narrador omnisciente y los hechos son relatados desde una focalización externa. Nuevamente advertimos que lo que importa no es lo que se hace, sino lo que se dice. A este narrador poco le importa mostrarnos su interior, puesto que no desea dar a conocer su verdad. En este sentido encontramos una diferencia con respecto de *El avaro*.

Vemos que el héroe es un personaje con una «conciencia dividida»<sup>45</sup>, ya que aun cuando quiere la igualdad y la justicia, no puede negar sus orígenes burgueses. Este hecho marca su existencia y deviene en una lucha interna que se libra en la conciencia del protagonista, la cual no lo dejará actuar con libertad en ningún aspecto de su vida.

---

<sup>45</sup> Empleamos el término «conciencia dividida» o en su defecto «conciencia escindida», que fue acotado por Gallegos, para remarcar esta característica en las imágenes heroicas de Loayza, ya que se perfila como un rasgo constante en sus protagonistas.

Este héroe también libra una lucha externa, dado que se enfrenta a quienes no desean que se publique el artículo en su periódico. Esta vendría a ser la hazaña de mayor trascendencia del héroe. No se trata de una lucha física, sino más bien ideológica. Vemos que el héroe presenta otro tipo de valores que forman una heroicidad distinta a la del héroe tradicional.

### **3.6.2.1. Análisis intertextual**

La historia de Juan no es una particular dentro de los relatos que incluyen a jóvenes rebeldes que desean un mundo más justo y hacen el intento (que a menudo fracasa) de oponerse al sistema opresor, en este caso, representado por la dictadura de Odría. Observamos que *Una piel de serpiente* tiene una fuerte orientación intertextual hacia *Conversación en La Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa. En ambas novelas encontramos héroes o antihéroes que pertenecen a la clase burguesa, pero a pesar de disfrutar de las comodidades propias de su grupo social, no se sienten conformes con ello. Asimismo, podemos advertir que ambos héroes fracasan en su intento por subvertir este orden.

Juan representa a la clase social media, ya que posee estabilidad económica y vive en un barrio burgués. No tiene privaciones y puede darse ciertos lujos, pero eso no significa que sea parte de la clase social alta aunque su familia pudiera tener nexos con esta.

La imposibilidad para actuar se evidencia no solo en el plano ideológico, sino en los diferentes aspectos de la vida del protagonista. Un ejemplo de ello sería la relación amorosa poco clara e inestable que sostiene con Carmen. Juan advierte

que este enlace no puede durar y ni siquiera intenta que ello suceda, puesto que cuando Carmen le dice que deben terminar, no manifiesta fastidio o molestia, sino que lo asume más preocupado por el motivo que por la pérdida: «Es igual—dijo Juan—.Ya se acabó. ¿Nos vamos? » (Loayza, 2010, p. 154).

A pesar de su pesimismo por todo lo que le rodea, intenta luchar por sus convicciones y junto a sus amigos trabaja en un periódico donde los opositores del gobierno pueden tener voz. Al final de la novela esta imagen heroica termina perdiendo la fe en todo lo que había creído. Sin embargo, se resiste a ser un objeto que otros pueden manejar a su antojo.

En este texto encontramos solo un operador de la realidad: lo factual. Esto se relaciona con los hechos que se llevan a cabo en la representación ficcional. Las imágenes heroicas guardan correspondencia con la modernidad.

En esta obra la función desmitificadora de las imágenes heroicas a diferencia de *El avaro* no se produce directamente con un mito de la antigüedad, sino que se trata de un mito contemporáneo. Observamos que la desmitificación en esta obra se da a partir del rechazo a un sistema opresor. No se trata de una sugerencia alegórica, sino de una crítica directa a un mundo que atraviesa cambios que los jóvenes protagonistas no son capaces de digerir y por lo tanto no tienen otra alternativa que ver sucumbir sus aspiraciones. Lo que se desea desmitificar en este caso son los valores modernos que desplazan a los tradicionales.

El final, del mismo modo que en los otros dos libros es abierto, ya que la obra finaliza con la llamada de Juan que nadie atiende. En este punto debemos remarcar

la imposibilidad de actuar de los protagonistas. Esta suerte de parálisis no permite el desarrollo de los personajes a un nivel más práctico, dado que permanecen en un estado de soledad y melancolía.

### **3.6.2.2. Nivel metaficcional**

Vemos que estamos en el nivel metaficcional de la autorreferencialidad, ya que encontramos una problemática entre lo ficcional y lo real. El mundo representado del héroe se aleja de seguir las mismas leyes del mundo real. Se trata de un lugar que alberga a seres apáticos y donde los hechos transcurren lentamente. Aquí las acciones no son lo importante, sino los silencios como el que se produce cuando Juan marca un número que nunca es respondido.

### **3.7. Estructura narrativa de *Otras tardes* (1985)**

Este libro consiste en cinco cuentos, los cuales son de extensión considerable en comparación con los relatos de *El avaro*. Fue editado por primera vez por Mosca Azul en 1985 y por segunda ocasión en la editorial Abohe en el año 2000. Nuestro análisis está dirigido a los cuatro primeros relatos, ya que el último, que está dividido en siete segmentos, no posee una estructura que permita verlo como una unidad y así analizarlo con el método de la intertextualidad que aplicamos en los demás relatos.

### 3.7.1. Los mundos posibles en *Otras tardes*

Observamos que el mundo ficcional representado en estos relatos guarda relación con el mundo real. En este sentido, *Otras tardes* se acerca más a *Una piel de serpiente* que a *El avaro*. La incompleción, en este caso, se evidencia de manera notoria en los finales abiertos de los cuentos, ya que en ninguno de estos las acciones narrativas parecen haber concluido. Hemos dicho que el mundo representado se relaciona con la realidad, sin embargo, tiene sus propias normas. En esta ocasión también se oculta información básica como el nombre de los protagonistas de «Enredadera» y «Una segunda juventud». Estos detalles son un dato secundario en el discurso que se plantea y podemos advertir que están relacionados con el tipo de focalización que presenta cada relato. En consecuencia los protagonistas de «Padres e hijos» y «Otras tardes», relatos que presentan focalización externa y un narrador omnisciente, sí brindan el nombre de los héroes. Por el contrario, en «Enredadera» y «Una segunda juventud» se desconoce dicha información. En estos relatos, la focalización es interna y el narrador; personaje.

Cabe señalar que los «vacíos» en este conjunto de cuentos son más específicos y obedecen a una finalidad de estilo. En este sentido, los vacíos remarcan la intención estética del autor. Además dotan a los relatos de una complejidad semántica que da cuenta de la madurez narrativa que ha alcanzado Loayza en estos cuentos.

### 3.7.2. Las imágenes heroicas en *Otras tardes*

A continuación presentaremos las imágenes heroicas en la última obra que es motivo de nuestro trabajo. Hemos analizado los primeros cuatro relatos, puesto que consideramos que «Fragmentos», el último relato presenta una composición narrativa disgregada (formada por las partes de varios relatos) y no guarda relación con la estructura narrativa de los primeros cuatro cuentos. Es en función de dichos relatos que se desea abordar el proceso de desmitificación de las imágenes heroicas.

#### 3.7.2.1. Otras tardes

En este caso el cuento también lleva el nombre del libro. Antes, ya habíamos notado este hecho en *El avaro* donde uno de los relatos posee el nombre de la obra. Desde una perspectiva narrativa, observamos que el narrador es omnisciente y la focalización es externa. La técnica narrativa aplicada en los relatos de *Otras tardes* muestra a todas luces la madurez del escritor.

Observamos al héroe en su dimensión heroica bajo la consigna de que no posee valores tradicionales. Se trata de un personaje moderno, que es producto de una sociedad en desarraigo. Por medio de la focalización externa, se evidencia la transición que debe atravesar el héroe para llegar a ser moderno. No es gratuito que la profesión del héroe sea la enseñanza de literatura colonial y que la casa donde vivió con sus padres fuese vendida para comprar un departamento en Miraflores:

Ese año Carlos había aceptado dar en enero las conferencias sobre literatura colonial (...). Unos meses antes su hermano Alfonso había vendido la casa que fuera de sus padres por un precio excelente y a Carlos, aun después de

pagar sus deudas y su departamento en un edificio nuevo de Miraflores (comprado por consejo de su hermano), le quedaba dinero para pagarse las verdaderas vacaciones que deseaba desde años atrás (Loayza, 2010, p. 223).

Otro vínculo con la modernidad lo encontramos en el rechazo a la cultura contemporánea y en la predilección del héroe por las novelas del siglo diecinueve:

Pasaba las tardes leyendo interminables novelas inglesas del siglo diecinueve, sin la menor relación con sus cursos, en las que señoritas puras y vehementes se aburrían en pueblos de provincias o caminaban por páramos desolados, todo ello lejano y refrescante leído en las tardes calurosas de la dilatada ciudad de Lima (Loayza, 2010, p. 223).

El discurso narrativo nos muestra un proceso de transición que va desde la tradición hasta adoptar valores propios de la modernidad. Este quiebre lo evidenciamos en los personajes que todavía no han dejado de pertenecer a la Lima de antaño, puesto que a pesar de sus valores modernos y hasta cierto punto liberales, las características físicas de los protagonistas sigue guardando relación con la ciudad colonial. Un ejemplo de ello lo encontramos en la descripción de Ana: «(...)no era del tipo de mujer que le gustaba: seria, la camisa de seda abotonada hasta el cuello a pesar del calor, moño elegante y anticuado, aire desdeñoso de pocos amigos» (Loayza, 2010. p.219).

La lucha del héroe es interna, dado que es un ser descontento de la vida que lleva. Además no tiene una motivación clara para realizar sus proyectos y ve cómo la vida pasa sin que llegue lo que espera hasta que conoce a Ana. Este acontecimiento marca un antes y un después en su vida, ya que su perspectiva cambia al saberse enamorado de ella. La relación clandestina que sostiene genera tensión en el protagonista, puesto que no fue capaz de cumplir la regla principal del juego: no enamorarse.

El relato finaliza cuando el héroe reconoce que ya no es el mismo, puesto que el amor que Ana le inspira es como una enfermedad que había querido negar, sin embargo, se impone sobre los deseos del protagonista quien debe aceptar que ha perdido:

«(...) el dolor en la mano le anunciaba lo que aún le quedaba por sufrir, la enfermedad que había llevado en sí mismo, negándose a reconocerla, y de la cual no lograría curarse en mucho tiempo. Al amanecer, agotado, se durmió» (Loayza, 2010, p.246).

### 3.7.2.1.1. Análisis intertextual

Advertimos que hay una relación intertextual entre este relato y *La dama del perrito* (1899) de Antón Chéjov, ya que ambos relatos tratan el tema de la infidelidad de una mujer de clase social alta. Sin embargo, este parecido se remite solo a la semejanza que hay entre una y otra historia, ya que el estilo y lenguaje empleados por Loayza son muy distintos a los de Chéjov.

Vemos que los protagonistas Ana y Carlos son complementarios mientras ninguno quiera inmiscuirse en la vida del otro. Esa regla queda establecida desde el inicio de la relación. Encontramos también silencios largos e incómodos que si se rompen lo hacen para dar paso a eventos nada gratos: «Le pareció que Ana estaba a punto de decir algo y se contenía. Lo miró nada más, un momento, quizá con cierta tristeza » (Loayza, 2010, p.241).

La historia llega al clímax cuando Carlos acepta que se enamoró de Ana y que irá en su búsqueda aunque eso signifique humillarse y reconoce que el dolor ocasionado por el golpe en su mano es solo el inicio de una serie de decepciones que resultan del amor no correspondido.



Entre los operadores de la realidad que encontramos en el cuento están lo factual y lo ficcional. El primero de ellos se expresa en los hechos que tienen lugar en la ciudad. Los protagonistas viven un romance condenado al fracaso que tiene la misma duración que el verano.

El segundo operador que encontramos en el cuento es lo ficcional. Esto se evidencia cuando el héroe se repite a sí mismo que sabe que su relación no tendrá futuro y es algo pasajero. Sin embargo, esto no resultará cierto, puesto que al final el héroe nos revela su verdad:

Fue a tenderse a la cama y, dándose por vencido, se atrevió por fin a pensar que tendría que ver a Ana, (...)¿Alguna vez había creído de veras que podría dejarla, irse a Europa? Era como un enfermo cansado de engañarse, derrotado, que se somete a la verdad (Loayza, 2010, p.246).

Un aspecto que resulta muy significativo en los personajes es que ambos tienen en común el gusto por la época colonial y hablan sobre ello, rompiendo con ese motivo el silencio desolador. Zavaleta advierte el contexto de transición que se presenta en el relato. Este se plasma como una forma de negación por parte de los personajes, ya que al notar el advenimiento de un nuevo orden, prefieren refugiarse en el pasado:

Se trata de un conjunto de relatos en los que sus personajes viven una serie de tribulaciones y pruebas que los obliga a hurgar en su pasado más íntimo, al tiempo que observan una ciudad, la capital peruana, cuya identidad también vive un importante momento de cambio. (Citado por Huamán, 2005, p.78)

El clima es muy importante en esta serie de relatos. En la relación de Carlos y Ana, simboliza el momento que atraviesa la misma, yendo desde un verano donde

todo era perfecto hasta el invierno donde las cosas se volvieron aburridas y rutinarias llegando así a su fin.

Los elementos narrativos empleados por Loayza en este relato dan cuenta nuevamente de una crítica al sistema vigente. Los personajes desarraigados e inactivos son consecuencia de este orden. La desmitificación en este caso, se da al mismo nivel que en *Una piel de serpiente*, puesto que el autor vuelve a tomar un mito contemporáneo para desmitificarlo y así dar a conocer su postura frente a una problemática que persiste a pesar de los años.

#### **3.7.2.1.2. Nivel metaficcional**

En este relato encontramos el nivel de la metaficción de la autorreferencialidad. Vemos el problema que se da en la representación de la ciudad de Lima, ya que los personajes dan cuenta de un proceso de transición que parte desde una perspectiva tradicional hasta llegar a la modernidad.

#### **3.7.3. Enredadera**

En este relato no encontramos un héroe, sino una heroína, Adela, quien atraviesa una serie de cambios a través de los cuales pasa de ser una joven rebelde que desea vivir intensamente y sin ataduras a convertirse en la amante de un hombre casado ante el cual llega a humillarse para no quedarse sola:

Adela repetía que él no la había llamado, había quedado en llamarla, no era mucho pedir. No la entendía bien, creo que sollozaba; luego dijo claramente: «Ya no me quieres» (Loayza, 2010, p.268).

Desde el punto de vista narrativo, encontramos un narrador personaje que nos muestra su conciencia. De esta forma nos hace partícipes de los acontecimientos que vivió en su juventud con Adela quien es la heroína. Los hechos son narrados desde una focalización interna, ya que el protagonista nos cuenta la historia desde su propia percepción.

Con respecto a la representación, vemos que los acontecimientos se complementan en el sentido de que la ficción y la realidad planteada en la obra forman un solo cuerpo.

El héroe y la heroína deben librar luchas internas. En el caso de Adela, hay una fuerte oposición entre sus deseos verdaderos y el papel que le será asignado en su grupo social. Se trata de un personaje que debe acatar las normas de una sociedad tradicional y la tensión surge cuando ella se rebela ante este hecho, puesto que su esencia es más compatible con la de un héroe moderno. Por lo tanto, sus valores serán diferentes a los que corresponden a una joven de sociedad:

Adela en cambio se negaba a aceptar a Rivera, y se oponía cada vez más a sus padres en pequeños detalles que ellos atribuían al mal genio. (...) ella se desahogaba contándome una discusión que había tenido con su madre, me di cuenta que era más que eso: Adela se había rebelado contra la vida de ignorancias y omisiones, propia de una señorita, que le estaba destinada y decidía convertirme en el espectador, el confidente y hasta el cómplice de su rebelión (Loayza, 2010, p.259).

Por otro lado, el héroe narrador debe aceptar que su percepción de Adela va más allá del afecto amical, puesto que hay un interés distinto que descubre al darse cuenta del amor de Adela por Manuel:

Me acordaba de Adela, de la cara mojada por lágrimas y de esa extraña mirada suya, como extraviada: deseaba que una mujer me quisiera como ella quería a Manuel (Loayza, 2010, p.270).

El narrador personaje deberá aceptar que el hecho de enterarse de esta relación lo afecta más de lo que esperaba y esto se traduce en un sentimiento de desazón. Asimismo, su ideal respecto de Adela cambia, ya que deja de ser la heroína rebelde para convertirse en una mujer con defectos.

### **3.7.3.1. Análisis intertextual**

El título de este relato nos previene de las confusiones que van a tener lugar en la historia. El cuento está dividido en cuatro partes cuya comprensión es interdependiente. Asimismo, la enredadera es un elemento tradicional proveniente de la ciudad de Lima. La nueva realidad, cuya característica básica radica en la deshumanización. De esta forma se evidencia la pérdida de su racionalidad reforzando con ello la actitud de rechazo por el proyecto modernizador. No solo se trata del ciudadano que experimenta asombro y desconcierto ante las transformaciones ineludibles que sufre la ciudad, sino también de la perspectiva del migrante quien se ve inmerso en un espacio donde nadie comparte sus valores. Por lo tanto, el abandono del entorno andino, implica una vida de incompreensión y soledad.

Podemos decir, entonces, que la modernización es un proceso incompleto donde los protagonistas ya sean migrantes o ciudadanos experimentan una crisis de

identidad que resulta de hacer frente una realidad desconocida, puesto que se ven desplazados del orden conocido. La desmitificación se da a este nivel, ya que el abandono del orden anterior, implica la aparición de un orden nuevo y caótico.

Entre los operadores de la realidad encontramos lo factual y lo ficcional. Vemos que lo factual se relaciona con los hechos que tienen lugar en Miraflores, ya que dentro del relato se aprecia que los habitantes de Lima han tenido que desplazarse hacia Miraflores que es considerada una provincia o un balneario, pero siempre inferior al centro de la ciudad que es Lima. Otro hecho fáctico es el descubrimiento de la relación prohibida que sostiene Adela con Manuel.

Dentro de lo ficcional o imaginario observamos el papel que debe representar Adela en su grupo social, ya que no puede mostrar sus verdaderas aspiraciones en público y cualquier intento que haga por dar a conocer su verdad es desmerecido:

« –No se preocupe usted de esas cosas, Adelita, no valen la pena– le había dicho Rivera un día que, conmovida por no sé qué prepotencia, ella habló de política» (Loayza, 2010, p. 260).

### **3.7.3.2. Nivel metafictional**

Apreciamos el nivel de la metafiction de la autoconciencia cuando el narrador nos introduce en su subjetividad para describir a la ciudad que recuerda. Se percibe la nostalgia que sufre el narrador personaje cuando se refiere a la ciudad colonial:

Me retuvieron en el centro el trabajo, los estudios y las diversiones, sobre todo mi afición por la calles llenas de gente que en gran parte conocía y me conocía, las tertulias en el café, los encuentros, tantas formas de una vida de ciudad que, sin que yo lo supiera, estaban condenadas a desaparecer (Loayza, 2010, p. 262).

### 3.7.4. Padres e hijos

Este relato está conformado por tres segmentos que son interdependientes y secuenciales. El título nos anticipa la relación que une a los protagonistas del relato, puesto que en efecto la obra gira en torno a un padre y a su hijo quien es el protagonista.

Desde una perspectiva narrativa vemos que el narrador es omnisciente y la focalización es de tipo externa. Por lo tanto en la representación advertimos que el protagonista se muestra en su dimensión heroica, puesto que observamos sus acciones. No debemos tomar como referencia los valores tradicionales para calificar al héroe, ya que se trata de un personaje moderno. Por ese motivo sus acciones irán de acuerdo a los valores de la época moderna y de una sociedad en transición.

El héroe es un ser en transición, dado que no acepta la ciudad donde le tocó vivir y a sus cincuenta años está descontento con su vida, ya que ha fracasado en el amor y ni siquiera tiene hijos. Asimismo, se evidencia el desarraigo que sufre el protagonista, puesto que no siente la ciudad donde habita como su lugar de pertenencia. Un ejemplo de ello lo vemos cuando es amonestado por un vecino al realizar una caminata por Miraflores:

Una voz áspera que venía de lo alto, desde una ventana oscura, le hizo saber que no se hallaba en un parque y lo amenazó con llamar a la policía. Esa fue la respuesta a sus preguntas: la desconfianza, el temor, los malos modos eran la nota de modernidad (Loayza, 2010, p.281).

Los personajes en transición habitan en una ciudad caótica que ya no posee el encanto de la antigua ciudad, sin embargo, esta imagen se irá borrando de la

memoria colectiva con la desaparición de los mayores y llegará un punto en que nadie pueda dar cuenta de la Lima anterior. El héroe nota que al morir su tío Ricardo y él, quien no tiene descendencia, desaparecerá también el recuerdo de su padre:

Ahora ese mundo era como si no hubiese existido. ¿Qué quedaba de la ciudad delicada en el caos ruidoso e impersonal que sigue llamándose Lima? ¿De su madre consumida por la enfermedad, muerta con una expresión atónita de niña ofendida? ¿Y de su padre? Al morir el tío Ricardo no quedaría nadie que lo hubiese verdaderamente conocido (p. 284).

El discurso relaciona el devenir de la ciudad con el de los personajes, dado que al ser desplazados de su centro, su recuerdo está condenado a la desaparición. Por lo tanto, no es extraño que el héroe a diferencia de su padre, no tenga descendencia. Esto es un símbolo que da cuenta de un proceso que se inició en la generación del padre de Jaime y que finaliza con una sentencia:

Jaime prefería no hacerse ilusiones, sabía por experiencia propia que el olvido de quienes nos han dejado de querer suele ser más profundo y deformador que cualquier otro. También su padre sería pronto como si nunca hubiese existido (p. 284).

Observamos que la preocupación por el futuro de la ciudad, lo hemos visto anteriormente en «El monte». Aquí también el narrador pone de manifiesto su preocupación por los cambios que se dan en un lugar otrora mítico que fue escenario de batallas gloriosas, pero que en la actualidad solo es testigo de hechos intrascendentes como el juego de los amantes.

#### **3.7.4.1. Análisis intertextual**

Vemos que hay una orientación intertextual en referencia al tema de la herencia familiar, puesto que el título es sugerente de una secuencia de caracteres que surgen en los progenitores y se transmiten a los hijos. En este caso, la

característica común que tienen Jaime y su padre es que ambos se enamoraron a pesar de estar casados, lo cual significó el fracaso de su matrimonio y para el padre de Jaime, además, el deseo de morir. La comparación entre el padre y su hijo es evidenciada en voz del tío Ricardo:

Le pasó lo mismo que a ti, se enamoró de otra mujer. Quería mucho a tu madre, que se enteró no sé cómo y estaba hecha una noche. Todo esto duró unos meses, tal vez más de un año. Se lo tomó en serio, lo pasó muy mal. Estaba sólo sobre todo (p.276).

Como hemos señalado anteriormente, el cuento se relaciona con otro relato de Loayza, «El monte», correspondiente a su primer libro. Aquí también se puede notar la preocupación del narrador por el futuro de este lugar sagrado.

Otro elemento donde se puede observar la imposibilidad del héroe para la acción es cuando Jaime le pide a su tío que le dé más información sobre la muerte de su padre y este se niega a hacerlo. En este sentido se puede establecer una relación intertextual con el relato de *El avaro* titulado «La estatua», ya que aquí tampoco se quiere dar a conocer el secreto del origen de este símbolo, el mismo que es resguardado por los ancianos que son los guardianes del templo.

Encontramos dos operadores de la realidad en el cuento. En primer lugar está lo factual. Aquí se ubican los hechos que tienen lugar en la ciudad de Lima. La muerte de su padre cuando todavía era un niño. Además, está la separación del protagonista a causa de su aventura.



Dentro de lo ficcional podemos ubicar a la interpretación que da Jaime a la foto que encuentra de su padre. Aquí lo importante no será lo que se dice, ya que se trata de una imagen, sino lo que se percibe respecto de lo observado:

Jaime encendió la lámpara del escritorio y se inclinó sobre la fotografía para verla mejor. No era la enfermedad. Un par de años antes, en el peor momento de sus desgracias, Jaime se sorprendió una mañana en el espejo una mirada de animal acosado, la misma que ahora encontraba en la fotografía de su padre.(...) En la mirada de su padre se agolpaba el sufrimiento, el deseo de muerte que también él había conocido (Loayza,2010, p.290).

La desmitificación sigue la misma línea que los relatos anteriores, dado que se produce a través de una problemática que surge de la modernidad y de la imposición de un orden caótico. La función de las imágenes heroicas en este caso radica en develar que los problemas actuales no se diferencian de los antiguos, ya que siempre se repetirá la misma historia como ocurre con Jaime y su padre.

#### **3.7.4.2. Nivel metaficcional**

En este relato encontramos el nivel de autoconciencia, dado que hay una búsqueda y cuestionamiento del origen de la ficción cuando Jaime no se conforma con las explicaciones que le ofrecen sobre la muerte de su padre. Asimismo, esta tensión se incrementa cuando su tío Ricardo le revela nueva información sobre el sentir de su padre poco antes de morir. La actitud crítica del protagonista encaja en el perfil de un sujeto moderno que duda y se cuestiona en todo momento.

### 3.7.5. La segunda juventud

No es gratuito que el título de este relato sea esta frase que implica cierto sarcasmo, puesto que hace referencia a las pasiones que surgen en los seres humanos en su etapa de madurez.

Desde una perspectiva narrativa encontramos a un narrador personaje. En este caso, la focalización es interna, puesto que el narrador personaje nos introduce a la subjetividad de su conciencia. El héroe en este caso presenta valores propios que se contraponen con el mundo tradicional donde vivió su juventud y conoció el amor.

En este caso, el narrador personaje nos revela que se enamora de Graciela, una joven de la burguesía limeña a quien conoce desde la infancia. El amor que siente por la protagonista está relacionado con el mundo tradicional al que pertenecen los jóvenes, pero tal como sucede con la ciudad está condenado a desaparecer:

Quien se enamoró de Graciela fui yo, después de conocerla tantos años. Una tarde mientras esperábamos a su padre, me incliné para leer algo sobre su hombro y, casi sin querer, como en broma, la besé en el cuello. Mi amor fue limeño, mortecino y desesperado como la garúa, y creo que ella también sentía por mí una pequeña pasión (p. 296).

La representación narrativa da cuenta de un mundo en transición donde todo está cambiando y los personajes no pueden guiarse por los valores de antaño, sino que deben adaptarse a una ciudad moderna que tiene valores modernos. Encontramos un monólogo interior que evidencia la crítica del narrador hacia este nuevo modo de pensamiento:

En fin la impresión general parecía ser que hasta ahora Graciela se negaba al divorcio, que en eso no era muy moderna, pero que nosotros, ¿no es verdad?, sí que lo éramos, la comprendíamos y disculpábamos (p. 292).

En el relato anterior el héroe tampoco llega a la acción, ya que a pesar de reconocerse todavía enamorado de la protagonista, decide seguir con su vida monótona. Notamos que le resulta más fácil no renunciar a la comodidad de la rutina y opta por el silencio acostumbrado:

« (...) nos quedamos un instante en silencio, mirándonos. Graciela sigue siendo muy hermosa. Iba a decirle algo pero me callé, siempre he desconfiado del primer impulso y es demasiado tarde para cambiar. No me pidió que volviera y creo que no iré a verla antes de irme» (Loayza, 2010, p. 301)

#### **3.7.5.1. Análisis intertextual**

Notamos que este texto guarda relación con «Otras tardes», dado que vemos que al final el narrador hace referencia al clima:

He empezado a leer el libro que me traje: es de un viajero francés que estuvo en el Perú a mediados del siglo pasado y encontró que los limeños somos muy malas personas, dice que por culpa del clima (Loayza, 2010, p.301).

El cuento relatado en primera persona da cuenta de la verdad que el narrador desea dar a conocer introduciéndonos en su subjetividad y abriéndose al público. Al igual que en relato «El avaro», aquí lo importante no es lo que se hace (ya que las acciones son mínimas), sino lo que es dicho por la voz narrativa.

En este cuento podemos encontrar dos operadores de la realidad. Lo ficcional es el primero. Está representado por las suposiciones de las voces narrativas acerca

de la separación de Graciela y Alberto. Como vemos estas voces se unen para mostrarnos una idea que no se basa en la experiencia, sino en el imaginario popular.

El segundo operador que encontramos en el texto es lo factual que se basa en los hechos que se dan en el mundo representado. El que es motivo principal de la historia sería la separación de Graciela y Alberto, puesto que la historia gira en torno de este hecho.

El encuentro entre lo factual y lo ficcional tiene lugar cuando el narrador personaje visita a Graciela y es capaz de comprobar qué tanto hay de verdad en los rumores sobre su separación. Así también puede darse cuenta de que su antigua novia seguía siendo hermosa y aún mantenía con ella la complicidad que los unió años atrás:

–Así es la vida– dije.

Entonces Graciela empezó a toser, porque en los buenos tiempos teníamos un lenguaje secreto y «así es la vida» era precisamente la frase más idiota de todas, con que se puede responder a cualquier cosa. Su madre la miró con cierta alarma, dijo que esta muchacha no cambiaría nunca y buscó mi apoyo pero yo estaba de lado de Graciela (Loayza, 2010, p. 301).

La desmitificación en este caso se evidencia en función de los protagonistas. En apariencias Graciela tiene la familia y el esposo ideal. Sin embargo, su situación cambia cuando este abandona su hogar por irse con una mujer menor. Vemos que el mito que es sometido al proceso de desmitificación es el que señala a la familia como el núcleo de la sociedad. La familia de Graciela y su aparente estabilidad se acaban y causa de ello, la protagonista será blanco de chismes. En este punto debemos destacar la intervención de diferentes voces narrativas que hacen las veces de «informantes». Con estos diálogos, podemos observar que la formación de

un mito es producto de una colectividad: «La muchacha, me aseguran es muy elegante, muy inteligente, muy seria: “la divina pomada”, dijo alguien que gusta de arcaísmos, no sé si con alguna ironía» (Loayza, 2010, p.291).

Más adelante encontramos otra intervención de un conjunto de voces que dan su punto de vista respecto al tema de la separación de Graciela y Alberto:

La conversación (...) se fundaba en unas cuantas conversaciones tácitas: somos muy modernos, respetamos la libertad ajena, cada uno hace lo que quiere y no nos sorprende nada. Además, parece que estas separaciones tan sonadas han ocurrido muchas veces en los últimos años, en circunstancias más o menos semejantes, de modo que ya no son una novedad, aunque naturalmente no dejan de ser divertidas (Loayza, 2010, p.291).

#### **3.7.5.2. Nivel metaficcional**

Encontramos que el texto se halla en el nivel de la autorreferencialidad, ya que el mundo representado es el que se toma como verdadero, pero está influenciado por la subjetividad del narrador personaje quien estuvo enamorado de Graciela, pero se resiste a dejar su rutina cuando tiene otra oportunidad con ella.

Otro nivel de la metaficción que reconocemos en el texto es la autoconciencia, dado que advertimos que la voz narrativa hace una indagación y se cuestiona sobre el origen de la ficción creada por la colectividad. Esto se evidencia cuando el narrador se refiere a los rumores que se han expandido para tener un tema de conversación: «Me pregunto cómo hace la gente para enterarse de esas cosas; después de todo, tal vez sigamos siendo un poco provincianos, al menos en nuestro interés por las vidas ajenas» (Loayza, 2010, p. 292).

## CONCLUSIONES

1. A diferencia de sus compañeros generacionales, la poética de Loayza no pretende mostrar la realidad en base a descripciones, sino que su propuesta está relacionada con su indiscutible trabajo del lenguaje y los problemas universales.
2. Las imágenes heroicas en la narrativa de Loayza se construyen a partir de un modelo tradicional que será cuestionado y sometido a un proceso de desmitificación. De esta manera tiene lugar la ruptura entre la tradición y la modernidad.
3. Las imágenes heroicas de *El avaro* tienen un asidero clásico, pero la renovación temática surge de la elaboración estilística del lenguaje. Este aspecto vincula a la narrativa en cuestión con la literatura moderna donde los héroes cumplen la función de llevar a cabo la desmitificación que es el rasgo determinante de la modernidad.
4. Las imágenes heroicas en *Una piel de serpiente* dan cuenta de la imposibilidad para la acción, característica fundamental en su configuración, ya que a partir de ello puede cumplir su rol desmitificador. En este tipo de novela se destaca el nivel de conciencia del protagonista con respecto a su entorno. Además, encontramos que la novela guarda relación con la poética del *nouveau roman*, dado que las acciones de los protagonistas son menos

importantes que las descripciones de los ambientes y la finalidad estética de la obra.

5. Las imágenes heroicas en *Otras tardes* presentan una evolución histórica y formal con respecto a *Una piel de serpiente*, ya que aquí también encontramos a seres nostálgicos y apáticos que se hallan en una edad madura y han visto frustrados sus sueños de juventud. Entre las características principales del héroe en este caso vuelven a destacar la inacción, la imposibilidad de comunicación y la soledad.
6. Las tres obras estudiadas tienen en común a un héroe, cuya función principal es la desmitificación. Aunque algunos de estos relatos se ubiquen en un plano temporo-espacial identificable (*Una piel de serpiente* y *Otras tardes*) y otros provengan de la tradición clásica (*El avaro*), la configuración de las imágenes heroicas evidencia que sus características fundamentales son constantes a pesar de sus diferencias genéricas. Por lo tanto pueden ser leídas como una trilogía.

## BIBLIOGRAFÍA

### PRIMARIA

LOAYZA, Luis. 2010. *Relatos*. Editorial de la Universidad Ricardo Palma. Lima.

### SECUNDARIA

FERREIRA, César y MUDARRA, Américo. 2009. *Para leer a Luis Loayza*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

GÜICH, José y SUSTI, Alejandro. 2007. *Ciudades ocultas: Lima en el cuento peruano moderno*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

GUTIÉRREZ, Miguel. 1992. *La generación del 50. Un mundo dividido. Historia y balance*. Editorial Labrusa.

HONORES, Elton. 2010. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora Editores.

VARGAS LLOSA, Mario. 1990. *Contra viento y marea*. Barcelona. Seix Barral.

### COMPLEMENTARIA

BAL, Mieke. 1990. *Teoría de la narrativa*. Madrid, Ediciones Cátedra.

BAJTÍN, Mijaíl. 1999. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Buvnova. México. Décima edición. Siglo Veintiuno Editores.

BAUZÁ, Francisco. 1998. *El mito del héroe*. Morfología semántica de la figura heroica. Buenos Aires. FCE.

\_\_\_\_\_. 2006. *¿Qué es un mito? Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires. FCE.



- CAMPBELL, Joseph. 1991. *El poder del mito*. Barcelona. Ediciones Emecé.
- DOLEŽEL, Lubomir. 1997. Mímesis y mundos posibles. En *Teorías de la ficción literaria*. Comp. Antonio Garrido Domínguez. Madrid. Editorial Arco/Libros.
- ELIADE, Mircea. 1978. *Mito y realidad*. Madrid. Ediciones Guadarrama.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Lo sagrado y lo profano*. Traducción de Luis Gil, Tercera edición. Ediciones Labor. Barcelona.
- GOLDMANN, Lucien. 1981. *Para una sociología de la novela*. México: Editorial Godot.
- LAUER, Mirko. 2003. *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima, IEP.
- LUKÁCS, Görgy. 2010. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- MAY, Rollo. 1992. *La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- PROPP, Vladimir. 1990. *Morfología del cuento*. Madrid. Quinta edición, Editorial Fundamentos.
- RANK, Otto. 1981. *El mito del nacimiento del héroe*. España, Ediciones Paidós.
- VARGAS LLOSA, Mario. 2001. *Conversación en La Catedral*. Lima. Editorial Peisa.
- VILLEGAS, Juan. 1978. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Madrid, Editorial Planeta.
- SUZUKI, D.T. 1976. *Ensayos sobre budismo Zen* (3° serie). Kier. Buenos Aires.

## TESIS

- BRUCE, Enrique. 1989. *Destierros y destiempos: la temática del desarraigo en Otras tardes de Luis Loayza*. Tesis para optar el grado de licenciatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

HUAMÁN, Reinhard. 2010. *De Luis Loayza, El avaro: mito y posmodernidad*. Tesis para optar el grado de licenciatura. UNMSM. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. EAP Literatura.

SUSTI, Alejandro. 1991. *El avaro y otros textos de Luis Loayza: Una aproximación narratológica*. Memoria para optar el grado de Bachiller en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

## HEMEROGRAFÍA

CHANG RODRIGUEZ, Raquel. 1974. « Luis Loayza. *El avaro y otros textos*». En: Revista iberoamericana N° 94.

CISNEROS, Luis. 1957. « *El avaro* de Luis Loayza». En: Mercurio peruano. N°360. Abril.

GONZÁLEZ, Juan. 1975. *Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de La Literatura*. Asturias, Universidad de Oviedo.

JULIÁN, Julio. 1956. «El avaro». En Suplemento de La Crónica. Domingo 15 de enero.

OQUENDO, Abelardo. 1956. «El avaro de Luis Loayza». En: Suplemento dominical de El Comercio. N° 150. Domingo 8 de enero.

ORTEGA, Julio. 1988. «Loayza: fin de Babel». *Crítica de la identidad*. México. FCE.

PRADO ALVARADO, Agustín. 2006. «Sexo, protesta y dictadura en *Una piel de serpiente*». La Casa De Cartón II época, N° 29.

TORRES, Camilo. 2004. «Bestiario semántico. Notas sobre el *Vocabulario* de Luis Loayza». En Hueso número N° 45. Lima, diciembre.

## TESIS WEB

GALLEGOS, Oscar. 2014. *El micro relato peruano en la narrativa de los 50 (1950-1959): Luis Loayza, Luis Felipe Angell y Carlos Mino Jolay*. Disponible en: [http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/3658/1/Gallegos\\_s](http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/3658/1/Gallegos_s).

## ARTICULOS WEB

ARDILA, Clemencia. 2009. «Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica colombiana», en *Estudios de Literatura Colombiana*, N°25. Disponible en: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/viewFile/9794/9001>.

CAPRA, Fritjot. 2003. «Vías del misticismo. Filosofía Zen». Disponible en: <http://www.shotokai.com/filosofia/zen.html>.

CHÉJOV, Antón. 1899. «La dama del perrito». Disponible en: [http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/rus/chejov/la\\_señora\\_del\\_perrito.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/rus/chejov/la_señora_del_perrito.htm).

MONDOÑEDO, Marcos. 2003. «*Una piel de serpiente* de Luis Loayza. Crítica, poética y encuadres». *Revista El hablador* N°1. Disponible en <http://elhablador.com/loayza.htm>.

NAMORATO, Luciana. 2008. «Relaciones extrañas: discurso y referente en los relatos de *El avaro y otros textos*». Disponible en: [http://www.ciberayllu.Org/Ensayos/LN\\_Loayza.html](http://www.ciberayllu.Org/Ensayos/LN_Loayza.html).

SUMALAVIA, Ricardo. 2009. «¿Quién conoce a Luis Loayza: ficción y experiencia». Disponible en: <http://lacuevaprimerasimpresiones.blogspot.pe/2009/06/quien-conoce-luis-loayza.html>.

SUZUKI, Shunryu. «Mente Zen, mente de Principiante». Disponible en: [http://www.oshogulaab.com/ZEN/TEXTOS/Suzuki\\_%20Mente\\_Zen.html](http://www.oshogulaab.com/ZEN/TEXTOS/Suzuki_%20Mente_Zen.html).